ISSN 2317-9937

Revista Vórtex

VortexMusicJournal

www.RevistaVortex.com
Universidade Estadual do Paraná
Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Revista Vórtex (ISSN 2317–9937) é um periódico online de acesso livre da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – Universidade Estadual do Paraná (Curitiba, Brasil).

Rua Comendador Macedo 254
Curitiba PR, 80060-030
(41) 3026-0029
www.embap.br

Acesso gratuito na internet
www.revistavortex.com
info@revistavortex.com
http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/index

Catalogação na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 1416-9ª

REVISTA VÓRTEX: Revista Eletrônica de Música – v.3 n.2, dezembro 2015 – Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2015.

296p. : il. ; 29,7 x 21 cm.
Semestral
ISSN: 2317-9937

1. Música – Periódicos I. Universidade Estadual do Paraná II. Escola de Música e Belas Artes do Paraná

Sumário

OBRAS ARTÍSTICAS "DOSSIÊ MÚSICAS FEITAS POR MULHERES PARA RESSOAR EM TODOS OS CORPOS"

Valéria Bonafé | Org. convidada, Universidade de São Paulo (Brasil)

Editorial | Música & Gênero

Fabio Scarduelli | Felipe de Almeida Ribeiro| Editores

Universidade Estadual do Paraná (Brasil)

Escola de Música e Belas Artes do Paraná

A Revista Vórtex lança nesse mês de dezembro o segundo número do ano de 2015 (volume 3, número 2). Com isso, completamos 3 anos de ininterrupto trabalho, com lançamentos semestrais. Embora sejamos uma revista jovem, temos o prazer de anunciar que, em nossa primeira avaliação, atingimos recentemente o **estrato B1 no Qualis Periódico** da CAPES. Trata-se de uma grande conquista, resultante de um esforço coletivo dos editores, do corpo editorial, do conselho consultivo nacional e internacional, e também dos pareceristas *ad hoc* que colaboram com a revista.

E, de forma especial, dedicamos esse número à soprano brasileira, membro do conselho consultivo da Vórtex, Profa. **Dra. Martha Herr**, que faleceu no último 31 de outubro. Nossos sinceros agradecimentos e nossa homenagem a essa grande musicista, professora e pesquisadora. Assim, esse número que em parte se debruça sobre a música no universo feminino, presta uma justa homenagem póstuma a um grande exemplo de artista e professora.

O presente número conta com **17 trabalhos**, sendo 9 artigos e 8 trabalhos artísticos distribuídos em diferentes formatos, como na chamada temática "Música e Gênero", no dossiê "Som e/ou Música, Violência e Resistência", coordenado pela professora Dra. Laize Guazina (UNESPAR), e no dossiê de trabalhos artísticos intitulado "Músicas feitas por mulheres para ressoar em todos os corpos", escrito por mulheres compositoras, coordenado pela compositora Dranda. Valéria Bonafé (USP).

A revista abre seu número com os artigos da chamada temática, iniciando com a tradução de **Camila Durães Zerbinatti** (UDESC) para o artigo *A Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade*, de **Pirkko Moisala** (Helsinki University - Finlândia). Trata-se de um texto que revela a interpretação da autora sobre a negociação de gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia, sendo demonstrado como ocorre essa negociação e o aparecimento de uma mulher compositora.

Em seguida, temos o artigo *O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música* de **Laila Rosa** (UFBA) e **Isabel Nogueira** (UFRGS). Aqui são discutidos aspectos das perspectivas feministas pós-coloniais trazendo uma reflexão sobre sua aplicabilidade e desdobramentos para a criação musical, em uma perspectiva que inclui gênero, raça e etnia, sexualidades, classes sociais dentre outros marcadores sociais.

Já *O lamento de Fedra: ou o lamento de Lilian Campesato na imagem de Fedra* dos autores **Tânia Mello Neiva** (UFPB) e **Thiago Cabral** (UFPB) aborda a relação entre a peça para voz solo *Fedra*, de Lilian Campesato, as lamentações praticadas em ritmos funerários e as personagens femininas na tragédia grega. O objetivo é levantar discursos e signos sobre a emoção e o papel que as mulheres desempenham neles.

Por último, **Jorge Vergara** (UNIRIO) discute em seu artigo *Homofobia e efeminação na literatura brasileira: o caso Mário de Andrade* a crítica sofrida por Mário de Andrade na *Revista de Antropofagia* de 1929 e no *Jornal Dom Casmurro* de 1939. Na revista, pode se ver o amálgama de misoginia, homofobia e "preconceito de cor". Já o jornal reavivou os estigmas de cor e gênero para criticar o Mário de Andrade intelectual.

Com isso, desejamos a todos uma excelente leitura.

Editores

Editorial | Dossiê "Som e/ou Música, Violência e Resistência"[1]

Laíze Guazina | Coordenadora Convidada[2]

Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná (Brasil)

O ano de 2015 talvez seja um dos mais emblemáticos no que diz respeito à luta por direitos e garantias democráticas em confronto com processos marcadamente violentos, sob a égide do capitalismo atual e suas novas formas de controle sobre as populações, no Brasil e outros lugares do mundo. Basta que lembremos das lutas indígenas, dos graves crimes ambientais, da situação dos refugiados, dos sinais de uma crescente xenofobia e das históricas lutas contra o racismo, à violência contra a mulher e à criminalização da pobreza, tão atuais quanto a luta pelo direito à água, à terra e à educação pública gratuita e de qualidade. A lista é longa, deve ser percebida no plural e à luz das heranças e atualidades dos colonialismos.

Os estudos musicais foram, durante muito tempo, bastante alheios ao debate das questões sociais e suas relações com as práticas acústicas-sonoras-musicais – objetivamente expando a abordagem para além do "musical" – e, de modo geral, ainda carecem de debates mais amplos e aprofundados sobre essas relações. Contudo, vivemos um tempo em que a política, a sobrevivência, os direitos (ou a falta/perda deles) e tais práticas acústicas-sonoras-musicais já não podem ser confortavelmente separados. Portanto, adentrar os espaços da cultura e negar a existência de questões sociais, mantê-las invisíveis ou compreendê-las a partir de perspectivas naturalizadas coloca-nos no desconfortável (para dizer o mínimo) papel de reforçar violências.

Tais conjunturas convocam as/os pesquisadoras/es de todas as áreas a confrontar-se com as causas e consequências de tais realidades, tomando também para si a responsabilidade de debater e,

---

[1] Dossier "Sound and/or Music, Violence, and Resistance".

[2] Parte deste Dossiê foi realizada durante o Pós Doutorado que cursei na Universidade de Aveiro (UA), Portugal. Minha pesquisa de Pós Doutorado foi desenvolvida no âmbito de um projeto bilateral entre o Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança/UA e o Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Agradeço a estas instituições e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (*CAPES*), cuja bolsa permitiu esse período de estudo.

quiçá, contribuir com a construção de outras possibilidades de vida em tempos de endurecimento de conflitos já conhecidos e (re)surgimento de questões sociais que colocam a vida frente a limites. Sobre isso, podemos lembrar o primeiro parágrafo de Orlando Fals Borda (1978, p.1) em *Por la Praxis: el problema de cómo investigar la realidad para transformarla*[3]:

> Son relativamente pocas las ocasiones de confrontar directamente, en el curso de la vida, procesos fundamentales de transformación social. Es nuestro privilegio, como generación, la de vivir este proceso hoy día, y hacerlo con las ventajas y desventajas que ofrece el desarrollo contemporáneo. Es también nuestra responsabilidad, como pertenecientes a una comunidad de científicos, el saber interpretar esta transformación y derivar datos adecuados a entenderla para ayudar a construir el futuro.

O Dossiê "Som e/ou Música, Violência e Resistência" nasceu deste modo de implicação na produção do conhecimento – e, insisto, na vida -, reconhecendo, também, que todo conhecimento é aplicado e participa da construção da(s) realidade(s). Ele é dedicado à memória do 29 de Abril de 2015, em Curitiba (Paraná, Brasil). Um dia emblemático em que as múltiplas violências perpetradas pelo Estado do Paraná contra os direitos, as condições de trabalho e estudo, os corpos das/os trabalhadoras/es da educação pública e das/os estudantes do Paraná, assim como de outras/os trabalhadoras/es do setor público, culminaram no chamado "Massacre de 29 de Abril", também chamado de "Dia da Vergonha". Data a ser lembrada pelas lutas populares democráticas em defesa da educação pública gratuita e de qualidade e em prol do respeito aos direitos trabalhistas, mas também pelo sangue derramado no asfalto, pelo lacrimogênio no ar e pelo som ensurdecedor dos tiros, tal como pode ser visto em vários documentos audiviosuais disponíveis online[4]. Pouco há a ser comemorado oito meses depois, em que duas universidades públicas do Paraná estão de portas fechadas por falta de verbas e em que devem ser encerrados os contratos de trabalho temporários de cerca de 20 mil professores da rede escolar pública estadual, a título de "economia" para o Estado.

Conjuntamente, frente aos acontecimentos mais recentes no Brasil, este Dossiê deve ser dedicado, também, às lutas das/dos estudantes de escolas públicas de São Paulo. Elas e eles têm nos ensinado muito sobre participação, resistência e política na educação e na própria conjuntura do país.

---

[3] Federación para el Análisis de la realidad Colombiana (FUNDABCO). Bogotá, Colombia. 1978. O artigo pode ser encontrado em: <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/pela/pl-000411.pdf>. Texto acessado em 23/12/2015.

[4] Um dos mais completos é "Massacre 29" <https://www.youtube.com/watch?v=s16jiyd7Ago>. Outras informações úteis em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/caixa-zero/doze-grandes-imagens-do-confronto-no-centro-civico/>. A grande imprensa diversas vezes noticiou o conflito como um "embate", como pode ser visto em: http://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/embate-entre-a-policia-militar-e-os-servidores-termina-com-213-feridos-74r8he7lqqkc14k4v1i84m118>. Contudo, não tendo havido ataque por parte da população (civis, em que estavam incluídos homens, mulheres, idosos e adolescentes), o termo "embate" é, no mínimo, inadequado. A canção "29 de Abril", de Daniella Gramani e Erick de Almeida, encontrada em <https://www.youtube.com/watch?v=uqo0jOT9ghk> e descrita nos créditos do vídeo como uma "Composição feita como forma de apoio aos professores do Paraná e repúdio contra as ações do governo ocorridas no dia 29 de abril de 2015", que conta com as fotos de Julio Garrido no vídeo, permite outras experiências sobre o que significaram estes acontecimentos. Materiais acessados em 23/12/2015.

Os textos presentes neste Dossiê certamente serão bastante elucidativos sobre as relações-ações intrínsecas e coemergentes entre as práticas acústicas-sonoro-musicais, os contextos sociopolíticos e as resistências, em diferentes âmbitos. Dele fazem parte seis trabalhos - cinco artigos e uma composição (partitura e breve comentário) - dos quais faço uma brevíssima descrição a seguir, com a certeza das grandes contribuições que estas/estes autoras/es trazem à reflexão-ação sobre os dias em que vivemos e as implicações das pesquisas e das universidades na vida "real".

O trabalho que abre o Dossiê "Som e/ou Música, Violência e Resistência" é *Ante los ojos del mundo: música, minería y conflicto social en el norte andino de Cajamarca, Perú,* de **Marino Martínez** (Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, região de Cajamarca) e **Julio Mendívil** (Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt). Os autores analisam as relações entre a expansão da mineração em Cajamarca, os danos ambientais e os conflitos sociais decorrentes dessa expansão, em meio aos quais os campesinos têm utilizado as formas musicais tradicionais para canalizar seu descontentamento social e político, ao mesmo tempo em que confrontam um contexto midiático adverso.

O texto seguinte, *É permitido proibir: a práxis sonora da pacificação*, foi escrito pelo coletivo de pesquisa **Grupo Musicultura**, ligado ao Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que é composto por **Alexandre Dias da Silva, Alice Emery, Elza Maria Cristina Laurentino de Carvalho, Jaqueline Calazans, Juliana Catinin, Matheus Nogueira Pessoa, Naiane Santos da Silva, Rodrigo Heringer, Samuel Araujo, Sinesio Jefferson Andrade Silva e Sterre Gilsing**. O artigo aborda algumas das consequências da implantação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) em áreas favelizadas da cidade do Rio de Janeiro e suas conexões com certas práticas e eventos musicais em um conjunto de favelas, a Maré. As/os autoras/es refletem, ainda, sobre esta conjuntura e a histórica presença do assistencialismo e clientelismo, autoritarismo e extermínio das populações percebidas como vulneráveis, em um cenário que solicita mais debates sobre as relações entre a práxis sonora, as práticas de exceção e o Estado democrático e de direitos.

O terceiro trabalho, denominado *Guerra, predação e alianças no sistema acústico tikmũ'ũn*, de **Rosângela Pereira de Tugny** (Universidade Federal do Sul da Bahia) e **José Ricardo Jamal Júnior** (doutorando do PPGMUS da Universidade Federal de Minas Gerais), contribui com outras perspectivas sobre as relações entre "Som e/ou Música, Violência e Resistência", ao debater as práticas sonoras dos Tikmũ'ũn como centrais em sua complexa sociocosmologia. Tugny e Jamal Junior abordam o estatuto ontológico do que habitualmente é chamado de 'música' a partir da análise dos cantos tikmũ'ũn e suas relações com a "predação", com as condições de vida dos Tikmũ'ũn na atualidade e com as consequências de um histórico de perseguições, massacres e lutas pela terra.

Em *Escuta militante: esboço acerca da construção de repertórios engajados*, **Janaina Moscal** (doutoranda do PPGAS da Universidade Federal de Santa Catarina) trata das composições e paródias de canções no

contexto do Movimento Sem-Terra, com seus 30 anos de atividade e seus assentamentos e acampamentos em todo o território brasileiro, e a construção de repertórios "engajados" e de uma "escuta militante".

O último artigo, escrito por **Daniel Marcos Martins** (mestrando do PPGM da Universidade Federal do Rio de Janeiro), é *Música, identidade e ativismo: a música nos protestos de rua no Rio de Janeiro (2013-2015).* O autor busca analisar a participação de músicos ativistas nas manifestações de rua ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 2013 e 2015.

O trabalho que encerra o Dossiê é *Nzikitanza, a piece on the resistance against the MUOS in Niscemi, Sicily,* escrita em 2012, por **Marcello Messina,** compositor siciliano atuante na Universidade Federal do Acre. *Nzikitanza*, conforme o autor, é produto de uma reflexão sobre os acontecimentos decorrentes da inclusão da Sicília como espaço de ação militar estadunidense e da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), que incluíram a mobilização de um comitê de resistência popular contra a implantação de um sistema de satélite de comunicações militares na região.

Agradeço às autoras e aos autores que contribuíram com o Dossiê "Som e/ou Música, Violência e Resistência" e faço votos que as excelentes reflexões e experiências aqui presentes encontrem e produzam ressonâncias para a construção de dias socialmente mais justos e equitativos.
Boa leitura.

Editorial | Dossiê "Músicas feitas por mulheres para ressoar em todos os corpos"[1]

Valéria Bonafé[2] | Coordenadora Convidada

Universidade de São Paulo (Brasil)

FAPESP

Resumo: Esse texto é uma breve introdução ao Dossiê "Músicas feitas por mulheres para ressoar em todos os corpos" que organizei para a presente edição da Revista Vórtex. Participam nesse dossiê as artistas Fernanda Aoki Navarro, Flora Holderbaum, Julia Teles, Thais Montanari, Cristina Dignart, Lílian Campesato e Michele Agnes.

Palavras-chave: mulheres, criação musical.

Abstract: This text is a short introduction for the Dossier "Music made by women to resonate in all bodies" which I organized for the present edition of Vortex Music Journal. This dossier gathers the artists Fernanda Aoki Navarro, Flora Holderbaum, Julia Teles, Thais Montanari, Cristina Dignart, Lílian Campesato and Michele Agnes.

Keywords: women, music creation.

---

[1] Dossier "Music made by women to resonate in all bodies".

[2] Sou compositora e pesquisadora. Desde 2002 tenho conduzido minha formação acadêmica junto à USP, tendo ali concluído o bacharelado e o mestrado, sempre com apoio da FAPESP. De forma complementar, participei de diversos cursos e festivais no Brasil e em outros países. Nesse percurso, estudei com muitos professores mas, de modo mais extensivo, tive a orientação de Aylton Escobar, Silvio Ferraz e Marcos Branda Lacerda. Em 2013-2014 realizei um estágio de pesquisa na Musikhochschule Stuttgart sob orientação de Marco Stroppa. Devo concluir meu doutorado no primeiro semestre de 2016. Meus trabalhos estão disponíveis no meu site: valeriabonafe.com.

Esse dossiê é um emaranhado de sete corpos, de sete singularidades. São sete corpos de mulheres; mulheres que compõem, criam, inventam, imaginam músicas. Elas são: Cristina Dignart, Fernanda Aoki Navarro, Flora Holderbaum, Julia Teles, Lílian Campesato, Michele Agnes e Thais Montanari.

Não vou aqui realizar uma apresentação do dossiê naquele tradicional modelo de sinopse, de modo a resumir e apontar traços genéricos a partir de um olhar distanciado. As páginas seguintes são tão especiais, tão ricas... Elas não aceitam reduções. Elas requerem que você se aproxime, que vá fundo, que disponha de um tempo alongado, que se lance numa abertura não só da escuta, mas também da visão, do tato, do corpo. E elas requerem o mesmo de mim, enquanto alguém que se pôs a organizar e agora apresentar esse material.

Esse dossiê tem algumas questões de fundo. A primeira delas: como falar sobre a música que fazemos? Essa não é uma questão apenas para mulheres. Acho sempre tão difícil (e muitas vezes até agressivo) ter que me portar como teórica da minha própria música. Ter que forjar um outro corpo e falar da minha música como se de fato eu não a tivesse imaginado em meu próprio corpo. Qual é esse corpo abstrato ao qual devo me submeter? E essa sim talvez seja uma questão mais perversa para mulheres. Esse corpo abstrato, supostamente neutro e universal, não é o corpo de uma mulher.

Então aqui imaginei uma proposta diferente: não forjar um outro corpo. Convidar as mulheres a falar da sua música como quem de fato as fez, em seus corpos. A proposta foi a de subverter, na medida do possível, o tradicional formato de artigos acadêmicos, tornando o dossiê um espaço de maior acolhida ao artístico, ao não-dizível, e também a corpos que enfrentam muita resistência em nosso meio musical.

É por isso que os textos sobre cada trabalho estão em primeira pessoa: cada artista usa ali seu próprio tom, sua própria voz. Em seguida, há a sessão "registro", onde é possível ter a experiência de escuta (em alguns casos o olho também é solicitado mais diretamente) do trabalho que cada artista quis compartilhar. E há ainda algo mais (não *a mais*), numa sessão chamada "documentação". Ali cada artista escolheu alguns itens para compor esse espaço de fruição do seu trabalho: há sons, fotos, desenhos, esboços, pintura, literatura, filosofia. Nada é extramusical.

É preciso dizer que, ao mesmo tempo que o dossiê possibilita esse acolhimento, ele também contém certa carga de violência. E sinto a obrigação de, enquanto mulher, dizer isso muito claramente. Ao aceitar participar desse projeto, eu sabia que teria que fazer um recorte. E recortar o que já está em pedaços é um ato muito violento. Ao submeter uma minoria a uma lógica maior – a da seleção – paga-se um preço. Por isso, quero explicitar que – caso ainda não esteja óbvio – esse dossiê é atravessado por um oitavo corpo, o meu. E ao assumi-lo, assumo aqui minhas limitações, minhas possibilidades, meu modo de ver as coisas. E que, portanto, as artistas não foram selecionadas por qualquer tipo de critério supostamente objetivo ou meritocrático. Por que esta artista e não aquela outra? Há apenas um

olhar, o meu olhar. A minha escuta. Essa foi a minha estratégia: inserir aqui meu próprio corpo para tornar esse processo o menos violento possível.

Nesse sentido, gostaria de encerrar pedindo a você uma atitude combativa diante de um processo perverso como esse: que escute para além das setes peças e das sete artistas que estão reunidas nesse dossiê. Elas não são as únicas. A inaudibilidade e o silenciamento são os maiores gestos de violência. Dizer isso é dizer também que é preciso muitas outras edições desse dossiê. Tantas quantas forem necessárias.

Esta foi uma das publicações mais gratificantes que já realizei. Agradeço muito o convite da Revista Vórtex, à Sonora[3] e, especialmente, às artistas aqui incluídas.

[3] www.sonora.me

A Negociação de Gênero da compositora Kaija Saariaho na Finlândia: a Mulher Compositora como Sujeito Nômade[1]

Pirkko Moisala[2] | Helsinki University (Finlândia)

Camila Durães Zerbinatti (tradução)[3] | UDESC (Brasil)

Resumo: Este texto é a minha interpretação da negociação de gênero da compositora finlandesa Kaija Saariaho na Finlândia. Eu demonstro, através da análise da recepção pública de Saariaho e de suas experiências, como acontecem a negociação de gênero da identidade de gênero e o aparecimento de uma mulher compositora, como processos contínuos, entre as esferas da alteridade convencional (a categoria socialmente construída de mulheres compositoras) e as experiências da vida real. A análise é feita através das lentes teóricas oferecidas por DE LAURETIS (1988), CITRON (1993), FOUCAULT (1984) e pela epistemologia das transições nômades de BRAIDOTTI (1991, 1994). Reivindico que Saariaho negociou seu gênero não "dentro" do sistema dominado pelos homens, mas "com" ele, definindo uma nova posição de gênero de sujeito: a posição de sujeito nômade.

Palavras-chave: Kaija Saariaho; negociação de gênero; sujeito nômade; composição; mulher

---

[1] Gender Negotiation of the composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject. Data de submissão: 20/10/2015. Data de aprovação: 17/11/2015.

[2] Pirkko Moisala é professora titular do Departamento de Filosofia, História, Cultura e Estudos de Arte da Universidade de Helsinki, Finlândia. Dirige o projeto de pesquisa "Pesquisa Deleuziana em Música", baseado na filosofia de Deleuze e Guattari e investiga novos referenciais teórico-metodológicos para a pesquisa em música. Teve projetos de pesquisa financiados pela Academia da Finlândia e pela Sociedade de Literatura Sueca na Finlândia. É autora, coautora e editora de importantes livros da área de gênero e música como *Music and Gender*, *Gender and Qualitative Methods*, *Kaija Saariaho e Musiikin toinen sukupuoli* (O Outro Sexo da Música). Email: pirkko.moisala@helsinki.fi

[3] Camila Durães Zerbinatti é violoncelista e pesquisadora, mestra em Musicologia-Etnomusicologia pela UDESC com a dissertação *Sept Papillons, de Kaija Saariaho: análise musical e aspectos da performance*, pós-graduada em Práticas Interpretativas dos Séculos XX e XXI com ênfase em violoncelo e música de câmara pela UFRN e graduada em Educação Musical pela USP. Desenvolve pesquisas nas áreas de performance do violoncelo e análise de música contemporânea; gênero, feminismos e música. Email: camiladuze@gmail.com

compositora.

Abstract: This essay is my interpretation of the gender negotiation of the Finnish composer Kaija Saariaho in Finland. I demonstrate, by examining the public's reception of Kaija Saariaho and her own experiences, how the gender negotiation of gender identity and the presentation of a woman composer take place, as ongoing processes, between the realms of conventional otherness (the socially constructed category of women composers) and real-life experiences of the individual. The analysis is done through the theoretical lenses offered by DE LAURETIS (1988) CITRON (1993), FOUCAULT (1984) and the epistemology of nomadic transitions by BRAIDOTTI (1991, 1994). I claimed that Saariaho has negotiated her gender not "within" the male-dominated system but "with" it, defining a new gender subject position: the position of the nomadic subject.

Keywords: Kaija Saariaho; gender negotiation; nomadic subject; composition; woman composer.

Este estudo[4] é baseado na premissa pós-moderna de que a subjetividade – assim como a identidade – é um processo contínuo, discursivamente construído, dentro do qual o gênero é um fator fluido e mutável. O gênero e a identidade de gênero são constantemente negociados em novas situações e contextos sociomusicais. Como Teresa de Lauretis (1988) enfatiza, "mulher" é tanto o Outro – uma representação cultural construída institucionalmente – quanto uma pessoa da vida real com experiências individuais. Uso essas premissas para examinar a categoria de "mulher compositora" tanto como construção sociocultural quanto como uma identidade criada e vivida individualmente e uma posição de sujeito performada.[5]

Quando estava lendo as biografias, as anotações, os diários e as correspondências de mulheres compositoras de diferentes nacionalidades e de diferentes séculos e períodos da arte de tradição ocidental, incluindo o contemporâneo, fiquei impressionada com as muitas semelhanças em suas experiências e trajetórias musicais, a despeito das diferenças entre seus contextos nacionais e culturais. Esses aspectos comuns, juntamente com os pensamentos normativos subjacentes, particularmente

[4] Este texto foi originalmente publicado por Pirkko Moisala em língua inglesa com o título "Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland: The Woman Composer as Nomadic Subject" como o sexto capítulo do livro *Music and Gender* (Música e Gênero), editado por Pirkko Moisala e Beverly Diamond, publicado no ano de 2000 pela Editora do Conselho de Curadores da Universidade de Illinois, detentora dos direitos autorais deste texto. A editora permitiu a tradução e a publicação deste texto no número de dezembro de 2015 da Revista Vórtex, concedendo os direitos autorias.

[5] Assim como os termos são usados aqui, a identidade advém de processos inconscientes, enquanto que a subjetividade política é uma posição consciente e deliberada (BRAIDOTTI, 1994, p.166).

aqueles relacionados à criatividade e à profissionalização, são bem coletados e analisados por Marcia Citron em seu excelente livro *Gênero e o Cânone Musical* (1993). Os elementos comuns entre as mulheres compositoras, no entanto, não são a verdade completa; como também observado por Citron, as mulheres compositoras diferem em tempo, lugar e, possivelmente, acima de tudo, na experiência individual. Parafraseando Rosi Braidotti (1994, p.62), podemos dizer que a categoria "mulher compositora" é um termo guarda-chuva amplo que reúne diferentes tipos de mulheres, diferentes modos e qualidades de experiência e identidades distintas. Além disso, ser uma mulher compositora é um processo internamente heterogêneo, multifacetado, e até mesmo conflituoso. O gênero (neste caso, de uma compositora), entendido como um processo social, inevitavelmente e adicionalmente envolve as estruturas de poder e de conhecimento que produzem o sujeito como um elemento daquele processo social (como abordado em Foucault, 1984).

No espírito de Braidotti (1991, 1994) e de sua epistemologia das transições nômades baseada na perspectiva da diferença sexual positiva, eu adoto o posicionamento de que a identidade e a subjetividade de uma mulher compositora são discursivamente construídas em três domínios interligados: diferenças entre homens e mulheres, diferenças entre mulheres e diferenças dentro de cada mulher. Na vida de cada mulher compositora, a feminilidade é constantemente negociada em relação às convenções e estruturas generificadas, em várias situações sociomusicais, em interação com pessoas do outro e do mesmo sexo, dentro da esfera pública da vida musical e como um processo de crescimento interno para cada compositora. A negociação de gênero, "o modo nômade... como uma arte da existência" (BRAIDOTTI, 1994, p.59) pode envolver várias estratégias para apresentar (ou performar, se preferir) o gênero, ou para escondê-lo, ou até mesmo para mascará-lo.

Este texto é a minha interpretação[6] da negociação de gênero da compositora finlandesa Kaija Saariaho, internacionalmente aclamada do início dos anos 1980 até os dias atuais.[7] Eu demonstro, através da análise da recepção pública de Kaija Saariaho e de suas próprias experiências, como acontecem a negociação de gênero da identidade de gênero e o aparecimento de uma mulher compositora como processos em curso entre as esferas da alteridade convencional (a categoria socialmente construída de mulheres compositoras) e as experiências da vida real do indivíduo. A análise é amplamente baseada em minha entrevista com Kaija Saariaho[8] e em entrevistas suas previamente publicadas por outras pessoas[9], assim como em resenhas críticas de suas obras[10] que interpretei através

---

[6] Minha posição como autora é a de uma etnomusicóloga feminista com formação em musicologia. Como contemporânea de Saariaho, eu também tenho trabalhado nos campos dominados por homens da música finlandesa e da musicologia.
[7] Veja o Apêndice A para uma breve nota biográfica.
[8] A entrevista com Kaija Saariaho foi feita em sua casa de infância em Helsinki, em outubro de 1995, quando ela visitou a Finlândia a fim de fazer um discurso durante o quinquagésimo aniversário da União Finlandesa de Compositores.
[9] Os dados, que consistem em perto de 200 críticas e artigos, foram coletados a partir dos principais jornais finlandeses, *Helsingin Sanomat*, *Huvudstadsbladet*, e *Uusi Suomi*, bem como das revistas de música *Rondo*, *Synkooppi*, e *Finnish Music Quarterly* (Periódico da Música Finlandesa).

das lentes teóricas anteriormente mencionadas. Não tenho a intenção de "psicologizar" sua vida; ao contrário, quero enfatizar que esta é a minha própria interpretação. Depois de ter lido um esboço deste texto, no entanto, Saariaho validou a minha interpretação, reconhecendo, porém, que esta é uma nova perspectiva para ela. Além disso, embora o gênero tenha sido um fator influente ao longo de sua vida, ele obviamente não foi o único fator que influenciou sua carreira como compositora. Esta análise de Saariaho também vai abordar tecnologia e nacionalidade.

A análise da negociação de gênero de Saariaho, seu "nomadismo", é apresentada em duas partes. A primeira seção discute o gênero como um fator na construção de sua identidade como mulher compositora, e a segunda se concentra em sua negociação de gênero em relação ao seu ambiente social, particularmente a imprensa finlandesa. Considerando que a primeira enfatiza processos internos envolvidos na construção do gênero e na identificação, a última trata mais da interação dentro e entre as instituições e os elementos do lado de fora. Isso, no entanto, não implica que esses domínios de negociação de gênero estejam separados; essa organização é simplesmente uma forma de apresentar claramente a discussão. A construção de gênero é sempre um processo social simultaneamente tanto interno quanto interativo. Não organizei a história de Saariaho de forma sistemática, cronologicamente, porque, na minha opinião, o processo de negociação de gênero não ocorre em uma progressão linear, mas é muito mais como a luz refletida por um cristal: o gênero é performado diferentemente dependendo do contexto e da situação.

BUSCA DE IDENTIDADE: DIFERENÇAS INTERNAS

Como muitas outras compositoras (mulheres) antes dela, Kaija Saariaho já exibia vários talentos artísticos quando criança. Ela pintou e tocou piano, violino, e, mais tarde, órgão. Depois que terminou a escola, ela começou a estudar artes visuais e gráficas, porque, mesmo que tivesse um grande interesse em compor, ela não acreditava que poderia um dia tornar-se compositora. Suas imagens de um "compositor" e de uma "pessoa criativa" não se ajustavam com sua própria autoimagem:

> As imagens que eu tinha de um compositor me fizeram pensar que eu não poderia corresponder a essas imagens nem externa nem internamente. Quando alguém, quando criança e estudante de música, lê sobre grandes compositores, forma a sua imagem [de um compositor] e, além disso... a imagem que se tem de Sibelius. Que tipo de entendimento você tem sobre a musicalidade em geral [é influenciado pelo fato de que um compositor é] em sua maioria esmagadora, uma pessoa criativa e extrovertida. Esses foram os pensamentos que me paralisaram, porque eu nunca poderia nem imaginar encenar essas imagens.[11] (SAARIAHO, 1995)

[10] Veja o Apêndice B para uma discografia selecionada.
[11] Quando nenhuma outra referência é dada, a citação é retirada da entrevista de 13 de outubro de 1995.

As imagens que Saariaho tinha dos compositores e das pessoas criativas foram formadas dentro da cultura da música finlandesa das décadas de 1960 e 1970. Jean Sibelius, sempre retratado como um velho homem vigoroso com um grande charuto foi, sem dúvida, o compositor mais conhecido nesse meio. Nem o currículo do curso de história da música nem o cotidiano padrão dos concertos incluíam mulheres compositoras, nem mesmo Barbara Strozzi ou Lili Boulanger. Naquela época, Ida Moberg (1859-1947), conhecida agora como a primeira mulher compositora na Finlândia, estava completamente esquecida, e a única mulher finlandesa compositora reconhecida nessa época, Helvi Leiviskä (1902-1982), era vista como não pertencente aos círculos musicais modernos e de vanguarda. A marginalização de Leiviskä, que trabalhou como bibliotecária na Academia Sibelius, não diminuiu a distância que Saariaho sentia entre ela mesma e a composição. Saariaho sentia que "a composição e a música eram coisas tão grandes, que eu, do tipo de pobre menina que era, não poderia alcançá-las." (SAARIAHO, 1995)

Talvez graças a Sibelius, que proporcionou orgulho nacional à jovem nação finlandesa no início do século XX, bem como durante os anos da Segunda Guerra Mundial, o status dos compositores sempre foi excepcionalmente elevado na Finlândia. Em pesquisas de opinião ou levantamentos, o ofício de "compositor" é sempre classificado entre as melhores profissões. Na cultura da música finlandesa, o título de "compositor" é dado quase que exclusivamente para aqueles que têm treinamento formal (ou seja, um diploma) em composição. Embora existam algumas notáveis exceções (como Aulis Sallinen, o bem conhecido compositor de ópera), um indivíduo com treinamento formal, mas com poucas ou nenhuma composição é mais provavelmente considerado um "compositor" do que alguém com uma longa lista de obras, mas nenhum treinamento formal.

Esse ambiente cultural e musical não incentivou Saariaho a estudar composição nem lhe ofereceu modelos a seguir. A necessidade de compor tornou-se tão urgente, no entanto, que, em 1976, ela insistiu para que o professor de composição da Academia Sibelius, Paavo Heininen, a aceitasse como estudante. A forma pela qual Saariaho descreve sua vocação interna corresponde intimamente à concepção idealista de um artista que se sente compelido a fazer arte: "Eu entendi que a única coisa que significava algo para mim era a música, e era insuportável pensar que eu não poderia fazer isso. Era uma 'necessidade' interna exigindo que eu me tornasse uma compositora. Música e eu, nós tínhamos de estar juntas. Eu não tenho identidade nenhuma sem a minha música." (SAARIAHO, 1995) Saariaho estava em uma posição sem precedentes. Assim, nas palavras de Marcia Citron (1993, p.68), como ela poderia sentir-se validada como compositora? Saariaho tinha de negociar sua vocação como compositora dentro da tradição masculina da música de arte, na qual a criatividade estava localizada na subjetividade racionalizada do homem (CITRON, 1993, p.57-69). As diferenças entre a imagem que ela tinha de um compositor e a sua própria autoimagem criaram um conflito interno, "uma ansiedade de

autoria" (CITRON, 1993, p.55-78), que ela inicialmente tentou superar buscando mascarar sua feminilidade: "Então, em uma certa época [em torno dos vinte anos], comecei a fumar charutos e tentei projetar uma imagem mais forte de mim mesma. No entanto, essa fase passou rapidamente. Passado isso, eu já não tenho mais tido quaisquer problemas com a minha autoimagem." (SAARIAHO, 1995)

A contradição entre a imagem que Saariaho tinha do compositor e a sua própria autoimagem foi possivelmente um fator central na "paralisação" de sua criatividade no início da sua formação. Essa paralisia deveu-se, em meu entender, bem mais à ambivalência provocada por essa contradição do que à falta de confiança, pois ela deve ter tido uma grande dose de confiança para insistir que um professor de composição a aceitasse como estudante. Além de sentir-se paralisada, Saariaho descreve a si mesma, na época, como sendo "fechada". Ela agradece ao seu primeiro e, em sua opinião, mais importante professor de composição, Paavo Heininen, por ajudá-la a encontrar o caminho de volta para a sua criatividade perdida. Heininen era um professor exigente e severo que, de certa forma, forçou-a a tornar-se mais confiante. Entre outras coisas, ele a fez olhar para o espelho vinte vezes por dia e dizer: "Eu consigo".

> De certa forma, ele teve de arrancar certas coisas de mim para fora, mas eu acho que tudo o que ele fez foi bem-sucedido, realmente, porque eu era muito fechada naquela época. Eu tinha essa enorme insegurança... naquele tempo, na minha vida e também no meu trabalho [a composição]. Tinha alguma coisa a ver com a minha identidade enquanto uma jovem mulher e com todos os meus relacionamentos humanos. Paavo fez um trabalho imenso comigo. Eu sinto que ele me trouxe para a vida. (SAARIAHO, 1995)

Saariaho não experimentou sua relação de professor-e-aluna com Heininen como generificada, embora ela admita que não pode dizer se uma professora mulher teria feito a diferença. Saariaho explica que sua criatividade redescoberta era algo que ela já possuía quando criança. Será que ela perdeu essa criatividade ao enfrentar a representação cultural de "mulher" à qual a criatividade não está ligada?

> De alguma forma, algo dentro de mim começou a se abrir, e eu entrei em uma espécie de mundo de criança que não tinha insegurança e nem medo. Não era a primeira vez que eu estava naquele mundo com essas cores e vozes, com todas essas dimensões. Eu encontrei-o novamente. Era um mundo de grandes e livres associações no qual eu já tinha vivido. (SAARIAHO, 1995)

O PAPEL DOS MODELOS A SEREM SEGUIDOS: DIFERENÇAS ENTRE MULHERES

Em entrevistas feitas por jornalistas mulheres, Saariaho era frequentemente indagada se tinha modelos femininos a seguir. Com a exceção de Helvi Leiviskä, a quem ela conheceu brevemente no início de 1980 e com quem ela não sentiu nenhuma conexão, ela não conhecia e nem tinha conhecimento de outras mulheres compositoras. Enquanto jovem mulher, ela compensou essa falta

com ídolos literários: Virginia Woolf, Sylvia Plath e Edith Södergran (poeta sueco-finlandesa). Na época, quando o projeto pós-moderno começava a reconstruir as "Grandes Histórias de Grandes Artistas", Saariaho descobria que era possível identificar-se a si mesma como uma artista, no sentido romântico do termo. As histórias de vida dessas mulheres escritoras atestavam a dificuldade de conjugar uma "vida de mulher" com o trabalho criativo.

O processo de Saariaho de busca por uma identidade aconteceu – e, possivelmente, ainda acontece – dentro das contradições não só entre a imagem de um compositor e suas experiências da vida real, mas também entre a sua concepção de vida tradicional de uma mulher e seu próprio desejo de ser uma artista. Novamente, as convenções culturais pareciam ser irreconciliáveis com suas próprias experiências. "Mulher", como um signo cultural, esteve presente tanto nas pressões sociais colocadas sobre Saariaho (por meio de perguntas como "Por que você não tem filhos?" ou "Por que você não está casada?") quanto em sua própria compreensão da vida tradicional de uma mulher, implícita em suas palavras. Ao longo das entrevistas da década de 1980, "artista/compositora" e "mulher" foram dicotomias irreconciliáveis em sua mente. Os seguintes termos foram tomados e interpretados a partir dessas entrevistas:

Composição	**Papel tradicional de uma mulher**
Holística, trabalho de longo alcance	Maternidade, crianças
Coisas abstratas, distantes da realidade	Coisas cotidianas: cozinhar, trabalhos domésticos
Egocêntrico	Altruísta
Antissocial	Social

Bem no início de sua carreira, quando ela provavelmente se sentiu mais sobrecarregada pelas pressões sociais, este conflito de identidade causou sentimentos de culpa e de inutilidade. Ela tinha encontrado uma identidade enquanto artista, mas ainda não estava livre das expectativas sociais. Com a idade de trinta e um anos, no entanto, ela afirmou ter deixado de ter esses sentimentos negativos: "Agora eu só faço o que preciso fazer para o meu trabalho" (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat,* 23 de outubro de 1983; todas as traduções do finlandês são de minha autoria). No entanto, ela ainda pensava que "ao se tornar uma artista, uma mulher deve desistir de muitas coisas e suportar, além disso, as pressões da sociedade" (ibidem). Essa atitude pode ter sido influenciada por um dos professores de composição de Saariaho em Freiburg: "Ele usou metade de seu tempo de ensino para me explicar que, se uma mulher compositora tem filhos, ela já não pode compor mais nada além de canções de ninar. 'Eu já vi isso acontecer', ele disse." (SAARIAHO, 1995)

Cinco anos depois, em 1988, Saariaho reafirmou que, de acordo com sua própria experiência, uma mulher compositora precisa desistir de muitas coisas: "Não se pode ter tudo, mas eu sinto que é um privilégio que eu possa fazer exatamente o que quero" (SAARIAHO, *Uusi Suomi,* 23 de junho de

1988). Essa crença, no entanto, mudou depois do nascimento do seu primeiro filho, em março de 1990. Após um mês, ela começou a compor novamente. Ela descobriu que a maternidade não precisa excluir a composição. Sua segunda filha nasceu em 1994: "[Agora] eu acho que é inacreditável que alguém possa afirmar que [o nascimento de uma criança] tenha qualquer outro efeito além de um prático: posso organizar minha vida de forma que tenha tempo para compor? O ato de compor é tão forte que é difícil negá-lo." (SAARIAHO, 1995)

Saariaho enfatizou frequentemente em entrevistas publicadas, tanto explícita quanto implicitamente (por exemplo, recusando-se a falar sobre seu gênero), que ela não queria que seu gênero fosse uma questão e que ela não queria mais nem ser chamada de uma "mulher compositora" e tampouco ser rotulada como uma “compositora de computador". Ela queria que as pessoas experimentassem a sua música simplesmente como música, e não como música composta por uma mulher: "Eu não ignoro a perspectiva da mulher, mas considero que é um tipo de guetização a minha música ser abordada dessa forma" (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat,* 5 de setembro de 1990).

Ao longo da década de 1980, no entanto, sua condição de mulher estava muito evidente na imprensa finlandesa. Jornalistas mulheres, em particular, frequentemente lhe perguntavam sobre a forma como ela experimentava seu gênero em relação ao seu trabalho como compositora. Essa ênfase no gênero pelo jornalismo (feminino) provavelmente surgiu a partir da onda de discussão feminista na Finlândia naquele momento. Embora o feminismo como disciplina acadêmica, força social, e um dos tópicos preferidos de discussão, tenha percorrido poderosamente a cultura finlandesa na década de 1980, a vida musical em torno da música de arte permaneceu como um dos últimos bastiões intocados. Havia um mandato social por uma mulher compositora que servisse como um exemplo de mulher artista bem sucedida. Saariaho recusou este papel. Ela também se distanciou do feminismo:

> É inútil esperar qualquer perspectiva feminista de mim, ou explicar a minha música como feminina. Pode-se encarar, porém, sua condição de mulher todos os dias. Pode-se conseguir atenção temporária, mas isso permanece como uma curiosidade. Mesmo assim, conosco na Finlândia, em que a igualdade [entre os sexos] é muito discutida, ainda existem algumas pessoas para quem uma mulher compositora é um sacrilégio "(SAARIAHO, *Helsingin Sanomat,* 23 outubro de 1983).

Em 1994, quando Riitta Valkeila e eu publicamos nosso livro sobre mulheres compositoras (*Musiiken toinen sukupuoli*), houve uma grande discussão pública na Finlândia sobre as mulheres na música e sobre o esquecimento das mulheres compositoras na história da música. Outras mulheres compositoras, tais como Anneli Arho, contemporânea de Saariaho, que deixaram de compor para cuidar de sua família, e jovens estudantes de composição do sexo feminino da Academia Sibelius foram entrevistadas, e perguntou-se como elas experimentavam seu gênero em relação à música. Todas elas responderam de forma semelhante: elas disseram que não queriam chamar atenção como mulheres

compositoras e afirmaram que o gênero não tinha nada a ver com o seu trabalho de composição. Como feminista que trabalhou para tornar mulheres compositoras do passado e do presente conhecidas na Finlândia, me senti ofendida, mas entendi sua necessidade de negar a condição de mulher em público.[12]

É possível que a negação pública de seu sexo ou gênero por essas compositoras tenha sido parcialmente baseada na confusão da terminologia. Quando as entrevistadoras perguntavam se seu sexo havia influenciado seu trabalho composicional (há apenas uma palavra tanto para sexo quanto para gênero em finlandês; o termo "gênero" é uma palavra artificialmente construída e traduzida literalmente para o finlandês como "sexo social"), essas mulheres podem ter pensado que elas estavam sendo indagadas se suas composições eram de algum modo "femininas" por causa de seu sexo, e elas, portanto, negaram uma visão tão essencialista. Elas também podiam querer, assim como Saariaho, se distanciar elas mesmas da representação convencionalmente construída de mulher. A explicação mais plausível, contudo, é que a negação do gênero como um fator de influência em seu trabalho de composição tenha sido, e possivelmente ainda é, uma estratégia utilizada para sobreviver na cultura dominada por homens da música de arte finlandesa. Afirmar-se uma feminista poderia ter sido o último prego no caixão profissional de alguém. Como Citron (1993, p.67) reivindica, ainda não existe uma tradição feminina completamente formada na música de arte; assim, como uma mulher poderia identificar-se com confiança como uma compositora mulher? À luz da minha pesquisa, parece que apresentar-se como diferente das outras mulheres compositoras e enfatizar uma individualidade (neutra) é, para uma mulher compositora, uma estratégia mais eficaz para alcançar reconhecimento como compositora do que usar (ou querer usar) mulheres compositoras como modelos a seguir – ou, possivelmente, esse é o caso apenas na Finlândia, onde mulheres compositoras ainda hoje são raridade.

Seguindo seu próprio desejo de alcançar reconhecimento como compositora sem qualquer classificação de gênero, Kaija Saariaho não considera o gênero ao estabelecer relações com outros compositores; em vez disso, ela procura contatos profissionais puramente baseados em sua capacidade de inspirá-la artisticamente: "Eu conheci apenas algumas mulheres compositoras; bem poucas, na verdade. Não posso considerar uma pessoa como uma "mulher compositora". Para mim, ela é primeiro uma compositora, e se seu trabalho me interessa, eu também estou interessada nela como pessoa. Todos os contatos profissionais são assim." (SAARIAHO, 1995)

[12] Essa anedota ilustra como a pesquisa é política e como as escolhas que fazemos enquanto estudiosos influenciam a vida musical, que, por sua vez, nos influencia. Estamos envolvidos na vida musical, e nossa responsabilidade é a de estar cientes de – e comunicar – o nosso envolvimento.

NEGOCIANDO UMA POSIÇÃO DE SUJEITO: DIFERENÇAS ENTRE HOMENS E MULHERES

Os contextos sociais – a comunidade de compositores, os júris de premiações, os regentes, as associações musicais, as salas de concerto, e assim por diante – em que uma compositora contemporânea de música de arte ocidental faz seu percurso musical são, talvez, mais dominados pelos homens do que a maioria das outras áreas da vida cultural ocidental. A negociação de gênero de uma mulher compositora acontece em contextos sociais nos quais o poder reside quase que exclusivamente nas mãos de homens. Nesses ambientes sociais dominados pelos homens, a negociação de gênero torna-se uma tarefa extra e árdua. A mulher compositora precisa lutar com habilidade para encontrar maneiras aceitáveis tanto para negociar seu gênero dentro de uma tradição musical baseada em uma ideologia patriarcal, quanto para negociar sua posição de sujeito com maestros, músicos e trabalhadores de estúdio do sexo masculino, de forma a evitar arriscar-se a si mesma enquanto compositora. Essa luta é tanto externa como interna; as dificuldades sociais que uma mulher experimenta influenciam sua confiança como compositora.

Kaija Saariaho tem trabalhado ao longo de sua carreira em ambientes sociais exclusivamente dominados por homens. Após a morte de Helvi Leiviskä nos anos 1980, ela foi, até recentemente, a única mulher membro da Sociedade de Compositores da Finlândia, e depois que ela se mudou para Paris em 1982, ela era a única mulher compositora a trabalhar no IRCAM, o Instituto de Pesquisas e de Coordenação Acústica / Música (Institut de Recherche et cordination Acoustique / Musique). Quando Saariaho foi convidada a recordar-se de circunstâncias durante a sua formação e sua carreira nas quais ela foi tratada de forma baseada em seu gênero, ela disse que o gênero sempre foi um fator influente na sua carreira: "Claro que o gênero tem sido um obstáculo. Muitos não lidam seriamente com uma mulher compositora. Quando a auto-confiança já está baixa, isto me faz afogar-me em lágrimas." (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat,* 5 de setembro de 1990).

Em ambientes exclusivamente dominados por homens, uma mulher enfrenta sua alteridade de muitas maneiras. Ser tratada como "algo diferente" não é sempre negativo ou injusto, mas pode simplesmente acontecer por causa das qualidades diversas de comportamento cultural masculino e feminino. Nos ambientes exclusivamente dominados por homens, uma mulher se sente como um intruso – nas próprias palavras de Saariaho, "alguma coisa diferente", "um pássaro estranho":

> Entre os colegas do sexo masculino [na Finlândia], eu era a única mulher. Mesmo que suas esposas e namoradas estivessem muitas vezes presentes, elas eram completamente outra coisa. Os meus colegas do sexo masculino eram leais a mim em grande medida, mas, em algumas ocasiões, havia as tais coisas "masculinas", e então eu era tratada como uma intrusa. Todos esses amigos, que ainda são meus amigos, nunca acreditaram que eu não podia fazer alguma

> coisa porque eu era uma mulher. Eles realmente estavam interessados na igualdade, apesar de terem os seus próprios sistemas masculinos nos quais minha posição era bastante anormal. Senti que havia regras que eu não entendia. (SAARIAHO, 1995)

Ao lidar com o gênero como um elemento em suas carreiras, no entanto, as mulheres compositoras devem lidar não só com ambientes exclusivamente dominados por homens, mas também, ainda hoje, com preconceitos dirigidos contra mulheres compositoras:

> Era bastante óbvio que as pessoas não podiam me reconhecer [como compositora]. 'O que você está fazendo aqui, garota bonita?', perguntou-me um compositor mais velho. Isso naturalmente não reforçou a minha confiança enquanto compositora. Ao contrário, fiquei desconcertada, mas não podia demonstrar. Eu não acho que isso tenha atingido o meu senso de minha vocação, mas talvez, afinal, tenha tornado tudo mais difícil. (SAARIAHO, 1995)

No caso de Saariaho, as dificuldades que ela experimentou no início de sua carreira mudaram, se não diminuíram, na proporção da admiração que ela ganhou por fim como compositora. Ela está agora em uma posição privilegiada alcançada por poucos compositores, aquela em que ela geralmente pode escolher com quem trabalha e quem toca as suas obras. Um dos critérios para escolher as pessoas com quem ela trabalha são as suas atitudes com relação ao gênero:

> Eu conheci tantos músicos, minha música é tão tocada, que eu me relaciono com uma diversidade de pessoas, e com algumas delas é completamente impossível de se trabalhar. Mas essas são as pessoas com quem eu já não quero me associar mais. Claro que, hoje em dia, em que minha música é valorizada, eles são mais tolerantes comigo; as pessoas raramente são terríveis comigo agora, mas isso ainda acontece ocasionalmente. Eu tento apagar esses tipos de pessoas e memórias, e se couber somente a mim, não volto mais a eles. Hoje em dia, tenho boas oportunidades para influenciar... quem interpreta a minha música e quem a conduz. (SAARIAHO, 1995)

Mas serão o sucesso e o status que uma mulher ganha como compositora o fim das dificuldades e problemas que ela enfrenta por causa de seu gênero? Será que a negociação de gênero e a busca de estratégias para sobreviver apesar de ser do gênero "errado" terminam quando ela se estabelece no mundo musical dominado pelos homens? Perguntei a Saariaho o quão longe ela teve de ir em sua carreira antes que conquistasse o fim das tentativas de subjugá-la por causa de seu gênero:

> Elas nunca terminaram; elas nunca acabam. Eu não posso acreditar que elas acabem algum dia. Estou bastante resignada com meu destino nesse sentido. Hoje em dia, o mau tratamento devido ao meu gênero acontece, embora com menor frequência. Acho que quando eu estiver velha, com muitas rugas, eles já não vão ousar tentar [risos]. Às vezes, penso que, se um homem estivesse nesta posição, será que ele precisaria pensar nas mesmas coisas que eu penso apenas para poder lidar com isso? Não se pode fazer mais nada além de rir. É assim que é. (SAARIAHO, 1995)

O desejo de Saariaho, de que sua posição de gênero na música se torne menos estressante na medida em que ela envelhecer, relaciona-se com várias discussões sobre o inter-relacionamento entre a sexualidade, a idade e as atribuições musicais das mulheres em outros contextos, tais como, por exemplo, na antologia inovadora editada por Ellen Koskoff (1987). A idade liberta as mulheres do preconceito e do tratamento escancaradamente baseados no gênero. Isso pode acontecer em parte devido às realizações que já não podem mais ser negadas, mas também, em certa medida, graças à diminuição das expectativas sexuais projetadas sobre elas. As mulheres mais velhas na música (assim como em outros domínios) chegam a ser tratadas mais como seres humanos do que como mulheres – ou seja, do que como objetos sexuais.

Marcia Citron (1993, p.56) demonstra que muitas mulheres não resistem aos códigos generificados na música, códigos que sugerem que as mulheres aceitam a dominação dos homens por causa da maneira pela qual ambos foram formados. Nessa situação, a conformidade delas pode levar ao que Fetterly (1978; CITRON, 1993, p.156) chama de "imasculinização", ou seja, tomar o ponto de vista dos homens e identificar-se como diferente de outras mulheres. Mesmo que Saariaho claramente se dissociasse de outras compositoras mulheres – e de mulheres "comuns" antes de se tornar uma mãe – não interpreto isso como uma manifestação extrema de imasculinização. Na minha opinião, ela nunca identificou-se a si mesma ao negar aspectos de sua feminilidade (apesar do curto período com a idade de vinte anos em que ela tentou fumar cigarros e parecer-se com Sibelius). Ela, por exemplo, sentiu-se insultada por ouvintes que tentaram fazer elogios dizendo que eles nunca tinham acreditado que sua obra fora composta por uma mulher.

Em vez de tentar identificar-se com compositores homens, Saariaho tentou encontrar uma espécie de posição de gênero neutra que a libertasse da posição marginal ocupada por mulheres compositoras. Neutralizar o gênero é uma das estratégias que uma mulher pode usar em contextos de dominação masculina.

Como sabemos (CITRON, 1993, p.69), a marginalidade e a alteridade também podem ser experimentadas como vantagens por mulheres compositoras. Essa também foi a situação com Saariaho:

> Eu nunca tive de perder meu tempo com problemas edipianos como muitos colegas [homens] fizeram porque nunca tive a possibilidade de me identificar com meu professor. Tenho a sensação de que alguns jovens colegas do sexo masculino têm identidades musicais bastante obscuras e incertas. Se você ouvir composições feitas por jovens compositores, soa como se tivesse um pouco disso e um pouco disso e pouco daquilo. Você ouve que essa pessoa é talentosa, mas você se pergunta, qual será o seu estilo próprio na música, como vai ser a sua música? Eu não sei se isso é porque eles se identificam totalmente com algum compositor que admiram. Eu nunca tive essa oportunidade. Eu nunca fui um homem jovem irritado que precisava, em algum momento, quebrar seus laços com a história. (SAARIAHO, 1995)

Pode-se concluir que o status de intrusa que uma mulher compositora experimenta no mundo dominado pelos homens da música de arte ocidental, a maneira como ela é tratada como o Outro e o diferente, permitem-lhe desenvolver sua individualidade em um estilo único de composição. Este, por sua vez, pode levar à marginalidade – se o estilo não ganhar aceitação – mas também pode levar ao sucesso, como foi o caso com Saariaho. Na minha opinião, ela tem habilmente negociado uma nova subjetividade feminista livre da restrita e convencional "feminilidade" sem imasculinizar-se a si mesma, sem perder sua individualidade positiva como uma mulher.

GÊNERO E NOVAS TECNOLOGIAS: SAARIAHO NOS ESTÚDIOS DE COMPUTAÇÃO

A música para fita magnética e a música produzida e controlada por computadores eram típicos nas obras de Saariaho da década de 1980. No início dos anos 1980, a música com computadores ainda era um fenômeno bastante novo na Finlândia, o que provocava o desprezo de alguns críticos: "Somente os compositores muito fracos usam o suporte das "muletas informáticas"; eles estão mais interessados na movimentação de números e botões do que em lentamente rascunhar visões deslumbrantes de som no papel."(Seppo Heikinheimo, *Helsingin Sanomat,* 4 de outubro de 1983).

Kaija Saariaho recebeu sua parcela desses comentários preconceituosos. Ela foi rotulada tanto como uma mulher compositora quanto como uma compositora de computador. A combinação de uma mulher compondo com a ajuda de computadores foi considerada uma esquisitice espantosa e exótica. Apesar disso, penso que os computadores de alguma forma também fortaleceram Saariaho e diminuíram a extensão em que suas obras eram consideradas como "feminilizadas". De qualquer modo, Saariaho enfrentou um desafio dobrado na tentativa de superar os preconceitos com relação a ambos, ao seu gênero e à tecnologia que ela usava em sua obra:

> Minha música pode ser categorizada de qualquer maneira, mas eu não gosto particularmente do termo "música de computador", assim como também não gosto do conceito de "música de mulheres". Os computadores já são utilizados por um período tão longo de tempo que os meios não deveriam determinar o resultado" (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat,* 10 de setembro de 1987).

Quando Saariaho foi para o IRCAM em 1982 para trabalhar em estúdios de computação melhor equipados, ela obviamente não encontrou preconceito contra os computadores, mas seu gênero combinado à nova tecnologia formou um problema ainda maior na interação social com os trabalhadores homens do estúdio. Quando eu perguntei a ela sobre essa interação, ela respondeu da seguinte forma:

> KS: Durante meus primeiros anos em Paris, fui bastante ignorada por ser mulher. Quando se é uma mulher, uma compositora, e, ainda mais, trabalhando com os computadores, isso é uma combinação muito chocante para muitos. No estúdio, é necessário, para se terminar uma composição por completo, trabalhar com um assistente técnico. Eles são sempre homens, e sua relação com a música é, em geral, problemática. Muitos deles gostariam eles mesmos de compor. Conflitos terríveis podem ser evocados se o compositor com quem eles trabalham, esse "ser criativo", é uma mulher.
> P.M .: De que forma isso ficou evidente?
> KS: Mulheres compondo com computadores são tão poucas que a forma pela qual os assistentes homens do estúdio se relacionavam comigo foi, no início, bastante assustadora. Eles só queriam me ridicularizar. Eu nunca tive muito interesse em aprender programação de computadores; estou interessada na música e em como posso usar esse equipamento para fazer música. Mas isso não era aceitável. No entanto, se algum compositor homem bem conhecido só quer contribuir com ideias e os "escravos" fazem a programação, isso é considerado como algo bastante normal. Se eu quiser realizar algumas ideias maiores e trabalho com um assistente, isso é uma relação terrivelmente complexa e uma situação muito delicada.
> P.M .: Como você lidou com isso na prática?
> KS: Depois de algumas experiências catastróficas, eu me tornei muito simpática e cuidadosa, e o tempo todo deixava claro que eu respeito o trabalho deles – o que é de fato a verdade. E eu tentava formular as minhas palavras de tal forma que elas não soassem imperiosas, porque um homem não pode aceitar tal situação. (SAARIAHO, 1995)

Assim como analisado pelas estudiosas pioneiras de gênero na música, Ellen Koskoff (1987, p.15) e Carol Robertson (1987, p.242), o poder está, sem dúvida, sempre presente nas negociações de gênero na música. As experiências de trabalho de Saariaho no estúdio em Paris exemplificam como o poder refere-se a gênero e deve ser negociado como parte das configurações de gênero em todas as situações musicais. Além de ser a pessoa que é "criativa", um compositor no estúdio é aquele que tem o poder e a autoridade. A estratégia de Saariaho para lidar com essa situação não-convencional (mulher-compositora-autoridade) foi mascarar a sua posição formal para atingir seus objetivos, para permitir que a relação de trabalho funcionasse, para conseguir que suas ideias musicais fossem realizadas.

Ainda assim, será apenas a relação de poder "inversa" que torna a configuração do estúdio complicada? Uma interpretação possível é a de que os assistentes de estúdio homens – que, de acordo com Saariaho, gostariam eles mesmos de compor – não podem identificar-se com uma mulher compositora, e essa distância torna a relação de trabalho com ela menos gratificante do que com um compositor homem cujas ideias eles ajudaram a implementar, o que lhes dá uma fonte de identificação positiva. Possivelmente, portanto, não é só a posição de poder não-convencional, mas a impossibilidade de identificar-se com uma mulher compositora o que torna difícil o relacionamento no estúdio.

GÊNERO E O ORGULHO NACIONAL FINLANDÊS EM INTERAÇÃO

Mulheres compositoras negociam suas diferenças de gênero não só em contextos sociais masculinos, mas também nos meios de comunicação dominados por homens. A maioria dos críticos de música na Finlândia (e possivelmente também fora da Finlândia) são homens, e o jornalismo musical

como um todo – como outras áreas da música de arte ocidental – é baseado em convenções masculinas e na ideologia patriarcal. Este último elemento, no entanto, é muito mais importante do que o anterior. Uma análise preliminar (MÄMMELÄ, 1997) de críticas de concerto sobre estreias de obras publicadas na imprensa finlandesa entre 1985 e 1995 sustenta a reivindicação de que a presença de linguagem e de interpretações sexistas não depende do gênero do crítico. Esses fenômenos são parte da linguagem e da ideologia da música de arte ocidental.

Intérpretes, novas composições e seus criadores são percebidos e avaliados a partir da perspectiva de dominação masculina da vida musical e da publicidade dominadas por homens. Que tipo de recepção uma mulher compositora pode esperar nesse contexto? As biografias de mulheres compositoras ao longo dos tempos sustentam a alegação de que suas obras são avaliadas principalmente como obras de mulheres, isto é, como curiosidades, como obras feitas por alguém que não pertence à vida musical dominante (ver, nomeadamente, Olson, 1986 e Mitgang, 1987). Esse foi o mesmo tratamento que Saariaho recebeu da imprensa finlandesa no início de sua carreira, embora a desconfiança sobre suas composições também tenha sido devida, em parte, à sua criação de música manipulada por computadores e de música para fita magnética. As críticas de suas primeiras obras foram amargas, se não duras: "Kaija Saariaho se esforça, em sua obra *Vers le blanc* (Em direção ao branco), para criar, dentro da ampla e estática forma global, microprocessos tão minúsculos que um ouvinte não os reconheça. De fato, não se reconhecem: a composição inteira é uma sucessão interminável de ruído, na qual absolutamente nada de interessante acontece." (Seppo Heikinheimo, *Helsingin Sanomat,* 04 de outubro de 1983). Essa avaliação pode ser interpretada como a reação de um crítico cuja simpatia e cujo conhecimento não são favoráveis nem aos processos minimalistas nem à música de computador. Um pouco mais tarde, no entanto, em outra crítica das obras de Saariaho, o mesmo crítico perguntou: "Quem iria ouvir as composições de Saariaho se ela fosse uma mulher feia?", o que sugere que suas atitudes em relação às mulheres influenciavam suas avaliações sobre as obras delas. A maioria dos artigos e críticas das obras de Saariaho dessa época invoca seu gênero de uma forma ou de outra. Além disso, como observou Saariaho, o vocabulário "feminino" das avaliações de sua obra é impressionante; "As críticas são influenciadas pelo fato de que eu sou uma mulher: 'Ela retrata as luzes nórdicas; ela faz esse tipo de coisa feminina, música como um véu, que não tem estrutura; ela faz poemas sonoros'. Esse é o padrão ao qual eles me empurram, e isso me irrita muito, porque EU ESTOU interessada na forma musical" (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat,* 20 de abril de 1991, grifo da autora).

As palavras e escolhas de frases "femininas" feitas por jornalistas podem ser reinterpretadas como sexistas. A quantidade de linguagem "feminina" utilizada depende do crítico em questão, é claro, e do estilo do escritor. Uma análise do sexismo no vocabulário utilizado deve ser contextualizada em

relação a outras críticas escritas pelo mesmo autor. Muito mais como regra geral, no entanto, o vocabulário feminino continua nas descrições de Saariaho na imprensa finlandesa até o presente. Sua mais recente estreia, *Château de l'âme* (O castelo da alma), foi descrita com a ajuda de adjetivos como "romântica", "sensível", "brilhante", "suave", "íntima" e "bela" (*Helsingin Sanomat,* 11 de agosto de 1996). Eles fazem o leitor perguntar-se se as críticas são capazes de perceber a música de Saariaho apenas através de lentes específicas que excluem qualquer outra percepção que se tenha dela.

A ênfase depositada em seu gênero foi provavelmente uma das principais razões que fizeram Saariaho se recusar terminantemente a discutir seu gênero na mídia – pelo menos quando eles a deixaram fazer isso. Ela queria ser não uma *mulher* compositora, mas um compositor entre outros compositores. Ela enfatizava o caráter abstrato da composição e, assim, esperava neutralizar o gênero de sua imagem pública. As novas tecnologias que ela usava presumivelmente ajudaram-na nessa tentativa.

A recepção de Saariaho na imprensa finlandesa é influenciada não só pelo seu gênero, por suas obras, e pelo preconceito contra computadores como ferramentas de composição, mas também por elementos nacionais. Já que é uma nação pequena, a Finlândia e os seus meios de comunicação têm uma tendência a buscar heróis que possam promover a identidade nacional. Em especial – possivelmente por causa do papel que Sibelius desempenhou no processo de construção da nação – o sucesso internacional de compositores e músicos atraem a atenção da imprensa finlandesa.

As críticas sobre a obra *Verblendungen* (Delírios), que marcou o início da ascensão de Saariaho rumo ao reconhecimento internacional, são particularmente reveladoras. *Verblendungen* (1982-1984), uma obra para fita magnética e orquestra, foi encomendada pela Corporação Finlandesa de Radiodifusão e produzida em colaboração com a Corporação Francesa de Rádio. O material da fita magnética consiste em ruído de fita e em dois tipos de som produzidos pelo violino: *sforzzando* e *pizzicato*. O conceito formal básico da composição foi o de uma imagem visual que dá a impressão de uma pincelada, de *ffffff* até *ppppp*. Em março de 1984, Saariaho descreveu a composição em seu diário como "superfícies deslumbrantes, distintas, tecidos, texturas, profundidades. Cegueira simbólica. Interpolações. Contra-ataque. Morte. A soma de mundos independentes. Cores sombreadas e refletidas." (SAARIAHO, brochura do concerto realizado pela Orquestra Sinfônica da Rádio Finlandesa em 10 de dezembro de 1986). Os críticos finlandeses dos dois principais jornais não ficaram impressionados com essa composição. À luz do sucesso internacional adquirido por *Verblendungen*, as seguintes críticas me fazem perguntar se os críticos estavam simplesmente impossibilitados de reconhecerem o valor da obra, se eles não estavam suficientemente civilizados para ouvir suas nuances manipuladas por computador e a grande estrutura, ou se a sua capacidade de ouvir e avaliar foi obscurecida por atitudes em relação ao gênero da compositora:

> Como compositora, Kaija Saariaho tem-se concentrado em estudar processos de ruído lentos e longos, que são mais facilmente produzidos com a ajuda de computadores. *Vers le blanc*, ouvida no outono passado, foi uma obra particularmente estática e lenta. *Verblendungen*, estreada nesta última terça-feira, incluiu apenas dois processos: a parte da fita se movendo na direção oposta à da orquestra. Embora a parte orquestral tivesse alguns detalhes diferentes, as ideias de Kaija Saariaho parecem, para mim, ainda insuficientes para tais obras de grande escala que exigem um grande número de artistas... chato é ouvir esse ruído quase estático, por isso mesmo muito enfadonho. (Seppo Heikinheimo, *Helsing Sanomat,* 11 abril de 1984)

> O início pomposo da nova obra prometeu mais para o ouvinte pontual da peça sustentada do que obras anteriores da compositora-sonhadora. No entanto, quando a imitação da... canção do pássaro desapareceu no final, a impressão do todo permaneceu inconsistentemente escassa. (Heikki Aaltoila, *Uusi Suomi*, 13 de abril de 1984)

Verblendungen foi escolhida para ser apresentada no festival da música do mundo organizado pela Sociedade Internacional de Música Contemporânea na Holanda em 1985, e recebeu o prêmio Kranichsteiner Musikpreis em Darmstadt em 1986. De sua maneira típica, os jornais, as revistas, o rádio e a TV finlandeses deram considerável publicidade à Saariaho depois deste sucesso. Ela foi convidada a comentar sobre a vida musical finlandesa a partir de sua perspectiva em Paris e a comparar suas experiências em Paris com as na Finlândia:

> À distância, a vida musical finlandesa parece isolada e 'perturbada pela música folclórica'. Claro, nós também temos compositores internacionais. É fácil ser um compositor na Finlândia: para qualquer tipo de lixo que você escreva, sempre haverá alguém para tocar e apresentar. Aqui [em Paris], é o oposto; é difícil conseguir que qualquer obra seja apresentada. Uma obra apresentada por ano é uma grande conquista. A melhor coisa em Paris, no entanto, é a liberdade. Aqui há espaço para reflexões. (SAARIAHO, *Helsingin Sanomat,* 24 de setembro de 1986)

Por causa de seu sucesso no exterior, Saariaho já não era mais tratada como uma ameaça feminina para o mundo musical dominado por homens. Em vez disso, ela passou a ser vista como uma "menina finlandesa" que, apesar de seu uso de tecnologias mais recentes, ainda mantinha uma relação altamente admirada e mítica com a natureza finlandesa. Seu sucesso induziu seus críticos a perdoar os computadores e a reduzir a mulher compositora a uma garota amante da natureza:

> Kaija Saariaho utiliza avidamente as possibilidades oferecidas pelas tecnologias. Elas a fascinam. Mas provavelmente pode-se ainda afirmar de uma forma ligeiramente romântica que a intimidade com a natureza da menina finlandesa não desapareceu nela. Tecnologia e natureza: talvez aí resida o segredo da música de Kaija Saariaho. (Hannu-Ilari Lampila, *Helsingin Sanomat,* 22 de março, 1987)

Depois de sua primeira onda de reconhecimento internacional, a carreira de Saariaho pareceu alçar vôo. Em 1988, ela foi premiada com um prêmio dinamarquês de composição e com o Prix Italia pela peça radiofônica *Stilleben* (Natureza morta); em 1989, ela ganhou o prêmio austríaco Ars

Electronica por *Stilleben* e *Io* (Eu). Depois de estabelecer-se fora da Finlândia, ela podia se dar ao luxo de avaliar criticamente o sistema de gênero finlandês, que, de fato, tinha sido um dos principais motivos pelos quais ela tinha deixado a Finlândia para trabalhar em Paris:

> Você dificilmente pode imaginar uma mulher francesa como compositora. Aqui [em Paris] há até mais discriminação do que entre nós. Na Finlândia, temos uma situação estranha: por um lado, somos iguais; por outro, um sistema completamente patriarcal governa. Cada área precisa ter algum tipo de figura paterna, Kekkonen [o presidente da Finlândia durante vinte e cinco anos] ou Kokkonen [um dos compositores mais relevantes na Finlândia da década de 1950 a 1980]. Há algo construído nisso; todo o sistema de educação leva a isso. (SAARIAHO, *Uusi Suomi,* 23 de junho de 1988)

Esse tipo de crítica pública já não podia prejudicar a carreira de Saariaho como compositora na Finlândia. Mesmo que ela tenha, no início dos anos 1980, constantemente enfatizado que não queria que seu gênero fosse uma questão pública, e que tenha firmemente se distanciado do feminismo no início dos anos 1990, ela começou a dar entrevistas sobre suas experiências como mulher compositora e, depois que seu primeiro filho nasceu, sobre a forma como ela combina a maternidade com a composição. Algumas de suas declarações, como as que acabamos de citar, tornaram-se criticamente feministas.

Eu sugiro que, por causa do sucesso internacional que foi tão desejado por uma pequena nação, o sexo e o gênero de Saariaho foram finalmente "perdoados" e aceitos pelos meios de comunicação finlandeses. Em 1991, ela foi uma das três pessoas que receberam prêmios especiais da Fundação Cultural da Finlândia. A maneira com a qual o *Uusi Suomi*, um dos principais jornais da época, comentou essa ocasião, é reveladora:

> A compositora Kaija Saariaho, 38, que vive em Paris, trabalha em uma área tradicionalmente masculina; no entanto, é improvável que a Fundação Cultural Finlandesa lhe tenha dado o prêmio por uma razão tão trivial. Isto é, claramente, apenas para dizer que Saariaho é a nossa mais famosa compositora mulher e a única mulher compositora finlandesa que ganhou reputação internacional. Provavelmente, é mais correto vê-la simplesmente como um compositor (gênero necessário, mas não crucial) que tem consistentemente avançado ao longo de seu próprio caminho, que evitou estar limitada por sistemas, pelos perigos da "música de cérebro e de papel", e que criou uma música que impressiona com seu conteúdo humano, e que é bem recebida em todos os lugares. (*Uusi Suomi*, 28 fevereiro de 1991)

Mais uma vez, nessa ocasião, Saariaho foi convidada a comparar a atmosfera cultural na França e na Finlândia, particularmente no que se refere aos seus códigos de gênero. Ela começou a responder a esses pedidos:

> Todos os finlandeses importantes são homens mais velhos, incluindo [na] música. Isso vem da mitologia finlandesa. Portanto, é especialmente difícil tornar-se a única compositora mulher na Finlândia. Sempre houveram Väinämöinens [Väinämöinen é o herói nos épicos nacionais finlandeses, Kalevala] que têm o desejo de mandar. Por outro lado, na França, a discriminação

> é notória no comportamento público mais evidentemente do que na Finlândia, uma vez que existem beijos na mão e beijos na bochecha. Na Finlândia, a discriminação é escondida pela aparente igualdade. (SAARIAHO, *Neue Zeitschrift für Musik,* janeiro 1991; *Helsingin Sanomat,* 20 de março de 1991)

No outono de 1991, Saariaho participou de um festival especial, que durou uma semana, dedicado às "mulheres e a música" em Helsinki, que tinha claros objetivos feministas. Desde então, ela prosseguiu em suas avaliações críticas sobre os desequilíbrios de gênero em sua vida musical. Além disso, ela espontaneamente me deu esta oportunidade de analisar o gênero como um aspecto de sua trajetória musical. Sua crítica aberta e corajosa em relação ao sistema de gênero finlandês na música já não pode mais tirar a glória nacional que ela conquistou. O maior elogio que a mídia finlandesa pode possivelmente dar a um compositor é relacionar a ele ou à sua obra o mítico espírito Kalevala e as obras de Sibelius, como na crítica de uma das últimas composições de Saariaho:

> *Château de l'âme* é o mundo interno da compositora que revela seus enormes tesouros. O plano mítico cria uma pulsação mântrica e xamânica. Será que a tradição xamânica finlandesa despertou na música de Kaija Saariaho? Uma associação com '*Luonnotar*' de Sibelius, e algumas outras obras no espírito Kalevala surge. (Hannu-Ilari Lampila, *Helsingin Sanomat*,11 de agosto, 1996)

O gênero tem sido – e talvez ainda seja – um obstáculo no caminho musical de Kaija Saariaho, forçando-a a negociar seu gênero de formas socialmente aceitáveis dentro do mundo musical dominado pelos homens. As experiências de Saariaho demonstram como, a fim de sobreviver, uma mulher compositora, como um cavaleiro em um antigo conto de fadas, deve procurar exatamente pelas estratégias adequadas a fim de superar os obstáculos colocados em seu caminho, simplesmente porque ela é do gênero "errado".

O GÊNERO NA MÚSICA COMO A LUZ REFLETIDA POR UM CRISTAL

Esta análise interpreta a história das experiências de uma mulher compositora, experiências em colisão com "mulher" como um conceito cultural na Finlândia. A premissa básica da análise é que a identidade de gênero e a subjetividade feminina são construídas no cruzamento entre as experiências da vida real e as representações culturais de "mulher", tanto quanto entre as diferenças percebidas entre homens e mulheres, entre mulheres e dentro de si mesma. Como observado por Dorothy Smith (1987), as experiências nascem em relação a algo, a outras pessoas, a lugares, instituições e práticas. Além disso, a experiência é um processo contínuo em que a subjetividade é construída: uma mulher localiza-se a si mesma e está localizada dentro de uma realidade social (DE LAURETIS, 1984, p.159). As experiências se relacionam ao processo de se tornar um sujeito feminista, bem como aos processos culturais nos

quais os significados são dados ou criados. O gênero de uma mulher "compositora" (na verdade, de qualquer pessoa que faça música) não pode ser essencializado ou dado como garantido, uma vez que é discursivamente construído, mutável e fluido. Por isso, as interpretações de gênero na música precisam ser localizadas.

Como uma história da negociação de gênero feita por uma mulher compositora que "chegou lá", minha interpretação também pode ser lida como uma história sobre a maneira pela qual uma mulher compositora negocia seu gênero com o (mas não dentro do) sistema de dominação masculina da música de arte ocidental, e de como sua obra se torna parte do cânone[13]. Como demonstrado por Marcia Citron, as obras de um compositor não são o único elemento usado para determinar a sua canonização; o gênero (entre outras coisas) também desempenha um papel nesse processo.

No caso de Saariaho, a negociação exigiu diversas estratégias para superar os obstáculos e limitações convencionais de gênero do sistema patriarcal ocidental com o qual ela tem lutado. Esse enfrentamento foi situado dentro de si mesma, em vários contextos sociomusicais, e em suas interações com as pessoas e com os meios de comunicação. Ela, em momentos específicos, neutralizou, se não mesmo negou, seu status como mulher, no sentido dentro do qual sua cultura constrói a categoria, e distanciou-se dos papéis tradicionais de gênero, encobrindo e mascarando seu gênero quando necessário e buscando um novo tipo de posição de gênero. O poder é uma parte inseparável dessas negociações; posições "erradas" de gênero precisam ser mascaradas para atingir os objetivos desejados, e o status conquistado fornece o poder de performar o gênero diferentemente. A construção de novas posições de sujeito e de novas identidades de gênero livre das restrições convencionais é um processo interminável, interno e externamente conflituoso.

Eu reivindico que Saariaho negociou seu gênero não "dentro" do sistema dominado pelos homens, mas "com" ele. No meu entendimento, ao construir sua posição de sujeito feminista sem imasculinização, e quando, simultaneamente, de forma consistente e determinante, rejeita a "feminização" de suas obras e de sua subjetividade, ela definiu uma nova posição de gênero de sujeito que não é a mulher convencional, não é uma imitação do homem convencional, e não é a do gênero neutro ou andrógino; ao contrário, é a posição do sujeito nômade. A posição de sujeito nômade não fica dentro do sistema patriarcal da música de arte, mas, ao contrário, o transforma.

Enquanto escrevia este artigo, eu ouvi a música de Saariaho intensivamente (ver o Apêndice B para a discografia). Entre suas obras, uma das minhas favoritas é uma peça orquestral em duas partes, *Du cristal... à la fume*, que, na minha opinião, fornece uma metáfora musical e textual apropriada para o gênero em relação à música: música e gênero relacionam-se entre si assim como um cristal reflete e

---

[13] Kaija Saariaho já é, sem dúvida, parte do cânone Finlandês da música de arte, e ela pode muito bem estar em seu caminho para estabelecer-se como parte do cânone da música contemporânea ocidental.

corta a luz. Gênero é performativo, e a performance de gênero é situacional. No contexto da música, a performance de gênero reflete, reage a, e interage com, as restrições sócio-históricas da música em questão. A performance de gênero na música também pode transgredir as fronteiras convencionais de gênero. A metamorfose de qualquer posição convencional de gênero naquela de uma nômade é como aquela da fumaça a partir de um cristal. É uma metamorfose de uma entidade organizada e controlada em alguma coisa que é imprevisível, flexível e fluida.

APÊNDICE A: Notas Biográficas[14]

Kaija Saariaho (1952-) estudou artes visuais primeiramente, especialmente as gráficas, antes de entrar na Academia Sibelius, onde estudou composição com Paavo Heininen de 1976 a 1981. Ela continuou sua educação musical em Freiburg com Brian Ferneyhough e Klaus Huberer, ganhando um diploma em 1983. Ela vive em Paris desde 1982, trabalhando frequentemente no IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique). Em 1984, ela se casou com o compositor e diretor do departamento pedagógico do IRCAM, Jean-Baptiste Barrière; o primeiro de seus dois filhos nasceu em 1990.

A música para e com fita magnética e a música produzida e controlada por computador ocupam uma posição central nas obras de Saariaho da década de 1980, mas as novas tecnologias foram apenas um entre muitos recursos instrumentais que ela usou em sua atenção microscópica e nas manipulações de som. Timbre, harmonia, e a inter-relação entre eles a interessam de maneira especial. De acordo com o crítico inglês Robert Maycock, Saariaho é um dos poucos compositores que se libertaram da tirania das notas e métricas. Nesse período, a forma geral de muitas de suas composições é baseada em ideias visuais. Os campos de som e os prolongamentos sonoros são fundamentais para a lógica de suas obras, enquanto que melodia e ritmo desempenham um papel menos essencial.

As composições de Saariaho incluem tantos tipos de estilos composicionais que é completamente impossível dar à sua obra um rótulo único. Seu estilo fortemente singular encontrou várias maneiras de se expressar. Em suas obras da década de 1990, Saariaho voltou-se mais para os instrumentos acústicos e os elementos melódicos. Uma de suas últimas obras, *Château de l'âme* (encomendada pelo Festival de Salzburg, onde foi estreada em agosto de 1996), era puramente acústica.

As composições de Saariaho vêm conquistando muitos prêmios e reconhecimento internacionais, incluindo o Kranichsteiner Musikpreis, recebido por *Verblendungen* em Darmstadt em 1986, que foi seguido por um prêmio de composição dinamarquês (1988), o Prix Italia, pela peça radiofônica *Stilleben*

[14] Levando em consideração a data da primeira publicação deste artigo em língua inglesa, o ano de 2000, recomendamos aos (às) interessados (as) uma consulta na Internet e na página oficial de Saariaho, www.saariaho.org, para conhecimento mais atualizado da carreira de Kaija Saariaho, de suas conquistas e de sua criação composicional desde então.

(1988), o prêmio austríaco Ars Electronica para *Stilleben* e *Io* (1989), e o Prêmio Finlândia (1994). Em 1988, ela trabalhou como compositora financiada por bolsas e comissões em San Diego, Califórnia.

Ao longo dos anos, Saariaho tem desfrutado de concertos bem sucedidos em vários países, por exemplo, na França e na Inglaterra em 1989 e, posteriormente, no Canadá, no Japão e em todos os países da Europa central. Um festival de música suíço de 1992 foi dedicado a Saariaho e a Elliot Carter, e ela foi um dos principais compositores no Festival de Música de Strasburg em 1994, bem como no Festival de Salzburg em 1996. Muitas instituições notáveis encomendaram composições dela; entre outros, um concerto para violino chamado *Graal Théâtre* (1994), composto para Gidon Kremer, encomendado pela BBC. Em 1997, foi dado a Kaija Saariaho um título honorário, Chevalier à l'Ordre des Arts et Lettres, na França. Ela está atualmente trabalhando em uma ópera que vai estrear em Salzburg em 2000.

APÊNDICE B: Discografia Selecionada[15]

Verblendungen, *Jardin secret I*, *Laconisme de l'aile, …sah den Vögeln*. Orquestra da Rádio Finlandesa, regida por Esa-Pekka Salonen. BIS LP 307 (1986).

Im Traume. Risto Poutanen, violoncelo; Ilmo Ranta, Piano. Jase LP 00100 (1986).

Jardin Secret II. Jukka Tiensuu, cravo. Finlandia 1576533572 (FACD 357; 1987).

Lichtbogen. Endymion Ensemble. Finlandia 15765336 129 (FACD 361; 1989).

Verblendungen, Lichtbogen, Io, Stilleben. Avanti! Orquestra de Câmara, regida por Esa-Pekka Salonen e Jukka-Pekka Saraste. Finlandia 1576533742 (FACD 374) (1989).

Jardin Secret I. Fita eletromagnética. Wergo WER 2025-2 (1990).

Petals. Anssi Karttunen, violoncelo. Neuma Records 450-73 (1990).

Lichtbogen. Nouvel Ensemble Moderne. UMMUS UMM 102 (1990).

Suomenkielinen sekakuorokappale, Nej och inte. Tapiola Coro de Câmara. Ondine ODE 769-2 (1992).

Maa. Vários intérpretes. Ondine ODE 791-2 (1992).

Monkey´s Fingers, Velvet Hand. Aki Takahashi, piano. Eastwood TOCE-8021 (1992).

Adjö. Conjuntos misto. Ondine ODE 808-2 (1993).

Du cristal... à la fumée, Nynphea (Jardin secret III). Orquestra Filarmônica de Los Angeles Philharmonic; Quarteto Kronos. Ondine ODE 804-2 (1993).

Petals. Anssi Karttunen, violoncelo. Finlandia 4509-95767-2 (1993).

Jardin secret II. Vivienne Spiteri, cravo. J and W CD 931 (1993).

Laconisme de l'aile. Pia Kaufmanas, flauta. Dana Cord DACOCD 423 (1994).

[15] Ibidem.

Laconisme de l'aile. Manuela Wiesler, flauta. BIS-CD 689 (1995).

Nymphea. Quarteto de Cordas Arditti. Disques Montaigne (1995).

Private Gardens. Ondine ODE 906 (1997).

Spins and Spells, Prés, Petals. Anssi Karttunen, violoncelo. Petal 001 (1998).

AGRADECIMENTOS

Eu, Camila Durães Zerbinatti, na condição de tradutora deste texto da língua inglesa para o português, uso este espaço para agradecer imensamente à Pirkko Moisala e à Editora da Universidade de Illinois, detentora dos direitos autorais deste texto, na pessoa de Angela L. Burton, diretora de direitos, permissões e premiações dessa editora, pela cessão dos direitos autorais, necessária para que esta tradução possa ser publicada pela Revista Vórtex. Agradeço pela confiança e pela colaboração de vocês.

REFERÊNCIAS

BRAIDOTTI, Rosi. *Patterns of Dissonance:* A Study of Women in Contemporary Philosophy. Cambridge, U.K.: Polity, 1991.

_________. *Nomadic Subjects:* Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. New York: Columbia University Press, 1994.

CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn´t:* Feminism, Semiotics, Cinema. London: Macmilliam, 1984.

_________. *The Essence of the Triangle;* or, Taking Essentialism Seriously. London: Differences, 1988, I: 3-37.

FOUCAULT, Michel. The Subject and Power. Em: *Art after Modernism:* Rethinking Representation, Ed. Brian Wallis. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston: David R. Godine, 1984, p. 417-35.

KOSKOFF, Ellen. Ed. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

MÄMMELA, Paula. *Solea soprano ja jylisevä basso* (Soprano melodiosa e um baixo estrondoso). Dissertação de Mestrado, Departamento de Musicologia, Turku University: 1997.

MITGANG, Laura. *Germaine Tailleferre:* Before, during and after Les Six. Em: The Musical Woman, vol.2, Ed. Judith Land Zaimont. Westport, Conn.: Greenwood, 1987, p. 177-221.

MOISALA, Pirkko; VALKEILA, Riitta. *Musiikin toinen sukupuoli* (O outro sexo da música). Helsinki: Otava, 1994.

OLSON, Judith E. Luise Adolpha Le Beau: Composer in Late Ninteenth-Century Germany. Em: *Women Making Music:* The Western Art Tradition, 1150-1950, Eds. Jane Bowers e Judith Tick. Urbana: University of Illinois Press, 1986, p. 282-303.

ROBERTSON, Carol E. Power and Gender in the Musical Experiences of Women. Em: *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, ed. Ellen Koskoff. Urbana: University of Illinois Press, 1987, p. 225-44.

SAARIAHO, Kaija. *Entrevista concedida por Kaija Saariaho a Pirkko Moisala em 13 de Outubro de 1995.* Helsinque: Arquivos pessoais de Pirkko Moisala, 1995.

SMITH, Dorothy. *The Everyday World as Problematic:* A Feminist Sociology. Boston: Northeasten University Press, 1987.

ARQUIVOS

Arquivos pessoais de Pirkko Moisala. *Coleção particular de críticas e artigos sobre Kaija Saariaho na Finlândia entre* 1980 e 1999, coletados a partir dos jornais Helsingin Sanomat, Huvudstadsbladet, e Uusi Suomi, bem como das revistas de música Rondo, Synkooppi, e Finnish Music Quarterly. Helsinque.

O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga:

notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música[1]

Laila Rosa[2] | Universidade Federal da Bahia (Brasil)

Isabel Nogueira[3] | Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil)

Resumo: Este texto discute aspectos teóricos das perspectivas feministas pós-coloniais e traz uma reflexão sobre sua aplicabilidade e desdobramentos para a criação musical, a partir de uma perspectiva que inclui marcadores sociais como gênero, raça e etnia, sexualidades, classe social, dentre outros. Sob as lentes da abordagem feminista de conhecimento situado, consideramos nossos trabalhos anteriores com musicologia e etnomusicologia. Também pretendemos descrever os processos que tornaram possível assumirmos nossa identidade como compositoras, e observar como a prática da criação sonora está profundamente relacionada a esta trajetória. Descrevemos assim os processos de elaboração de nossos trabalhos autorais como cantautoras, trazendo esta categoria para o centro do debate, por sua articulação das figuras de compositora e intérprete e sua importância para o debate feminista. Problematizando as ausências da produção musical das mulheres dos espaços musicais e acadêmicos,

---

[1] What Moves Us, What Unfolds Us, What Instigates Us: Notes About Feminist Epistemologies, Creative Processes, Education And Transgressive Possibilities In Music. Data de submissão: 06/11/2015. Data de aprovação: 26/11/2015.

[2] Sou cantautora pernambucana, professora, pesquisadora e militante Feminista, integrante do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher (NEIM/UFBA). Praticante de Yoga. Uma mulher do axé. Filha de Iemanjá do Terreiro Xambá (Olinda, PE). Sou professora da Escola de Música e dos Progamas de Pós-Graduação em Música e em Gênero, Mulheres e Feminismo da UFBA. Coordeno a Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros. Email: lailarosamusica@gmail.com

[3] Sou compositora e performer, musicóloga e professora do Instituto de Artes da UFRGS. Coordeno o Grupo de Pesquisa em Estudos de Gênero, Corpo e Música e participo do Grupo de Pesquisa em Criação Sonora e Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas, da UFRGS. Sou professora e orientadora dos PPG- Mestrado e Doutorado em Música da UFRGS e PPG- Memória e Social e Patrimônio Cultural da UFPel. Email: isabel.isabelnogueira@gmail.com

buscamos também discutir possibilidades de atuação nestes contextos, articulando os mesmos com os aportes teóricos dos estudos sobre gênero e música num sentido amplo.

Palavras-chave: Feminismo, Criação Musical, Pesquisa Artística, Pós-colonialidade.

Abstract: This paper discusses theoretical aspects of feminist postcolonial perspective and offers a reflection on their applicability and consequences for musical creation, from a perspective that includes social markers such as gender, race and ethnicity, sexualities, social class, and so on. Under the lens of the feminist situated knowledge approach we take into account our previous work in musicology and ethnomusicology. We also aim to describe the process that made it possible to assume our identity as songwriters, and observe how the practice of sound creation is deeply related to this trajectory. So we describe the making processes of our own work as *cantautoras*, bringing this category into the heart of the debate for its articulation of the songwriter and the performer and its importance to the feminist debate. By discussing the absence of women musical production in the musical and academic spaces, we also discuss possibilities of action in these contexts, articulating them under the theoretical approaches from gender and music studies in a broad sense.

Keywords: Feminism, Musical Creation, Artistic Research, Post colonialism.

Para começar a presente incursão musical feminista, partimos de algumas questões: como pensar música, processos criativos, performance e educação a partir de uma perspectiva das epistemologias feministas pós-coloniais? Quais as contribuições das mesmas epistemologias para reconfigurar este extenso panorama musical nosso de cada dia? O que nos move e inquieta para trazer estas questões? Quais outras trajetórias que nos inspiram para pensar sobre nossas próprias trajetórias e atuações musicais enquanto musicistas, compositoras, pesquisadoras, educadoras e ativistas feministas?

Como ponto de partida, trazemos referências musicais e feministas pós-coloniais, tais quais, Gloria Anzaldúa (2000) ao falar em línguas sobre uma consciência fronteiriça e mestiça, de poesia e enfrentamento, criando uma nova língua: aquela que refuta a hegemonia que não nos pauta, não nos contempla, não nos representa – a produção de conhecimento heteronormativa, branca, sexista, classista que nega e exclui a existência das mulheres enquanto criadoras, pensadoras, pessoas. O que se configura numa verdadeira tentativa de extermínio de seus feitos e de sua existência.

Esta é também uma tentativa de organizar a reflexão sobre nossas composições nestas distintas esferas – nossa forma de compor no mundo e, sobretudo, de possibilidade de existência (OLIVEIRA

FILHO, 2014). Possibilidade de existirmos enquanto feministas que acreditam na dialogicidade freireana (FREIRE, 2011 e 1990) e na pedagogia feminista antirracista (CASTRO, 2010; LOURO, 1997; hooks[4], 2013) como forma de transgressão, descoberta e conhecimento, ainda que no espaço institucional das nossas universidades, e para além das mesmas. É uma construção artística que, por lidar com a poesia, não quer dizer que esteja isenta de dor e de rupturas. Ao contrário: a poesia e a música nascem das rupturas e da dor que transformam. É um processo criativo no sentido amplo onde, ao criarmos caminhos artísticos e de produção de conhecimento próprios, também nos reinventamos como pessoas.

Sobre a dimensão humana do ato criativo, o psicanalista, dramaturgo e ator argentino Eduardo Pavlosky (1982) nos traz interessantes reflexões sobre o grande esforço implicado no processo criativo que transita entre a loucura, a descoberta, o terror, e ao mesmo tempo, a superação, dentre vários outros sentimentos e lugares afetivos.

> Meu teatro é um esforço para superar a minha esquizoidia. Sinto meus personagens às vezes como vômitos impulsivos que partem do mais profundo do meu ser. Isto que está no palco em cada uma das minhas obras, sou eu. São meus sonhos, minha loucura, meu sadismo, meus medos infantis, meu medo da solidão, meus terrores à vida, minha claustrofobia. Enfim, o mais aterrorizante de mim. Mas eles também são a minha constante superação de tudo que é assustador. É ali, no mesmo terror da minha solidão, de onde surge o mais vital e mais intenso em minha vida, o que eu mais quero de mim. Não existe saúde sem reconhecimento profundo de nossa loucura. Eu não acredito na sanidade neste mundo. A rebelião transformadora é um constante esforço para superar um sistema despersonalizante. Que corramos o perigo de tornar-nos loucos não significa que não se tenha feito o esforço para encontrar o amor pela verdade. A muitos dos que qualificamos como loucos devemos as grandes certezas deste mundo. (PAVLOSKY, 1982, p. 9).[5]

Dialogando com o referido autor, propomos nossa pequena rebelião transformadora, que, sendo nossa, e tão intimamente nossa, não deixa de ser também coletiva: a de outras sujeitas que se encontram nas inquietações artísticas, nos artevismos, na militância e na produção de conhecimento feminista.

Neste sentido, ainda que consideremos a dimensão subjetiva como fundamental, pois "o pessoal é político", não propomos uma narrativa de nossas obras, sonoridades e desejos de modo

---

[4] bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins que deve ser escrito propositalmente e sempre com as iniciais em minúsculo, por uma questão política adotada pela autora estadunidense, como denúncia da invisibilidade das mulheres negras da sociedade.

[5] Mi teatro es un esfuerzo por superar mi esquizoidia. Mis personajes a veces los siento como vómitos impulsivos que parten de lo más profundo de mi ser. Eso que está en el escenario en cada una de mis obras, soy yo. Son mis sueños, mi locura, mi sadismo, mis miedos infantiles, mi fobia a la soledad, mis terrores a la vida, mi pánico al encierro. En fin, lo más terrorífico de mí. Pero también son mi constante superación de lo terrorífico. Es allí, en el mismo terror de mi soledad, de donde surge lo más vital y lo más intenso en mi vida, lo que más quiero de mí. No hay salud sin reconocimiento profundo de nuestra locura. No creo en la cordura en este mundo. La rebelión transformadora es un constante esfuerzo por superar un sistema despersonalizante. Que corramos el peligro de volvernos locos no significa que no se haya hecho el esfuerzo de buscar el amor por la verdad. A muchos que calificamos como locos les debemos las grandes certidumbres de este mundo. (PAVLOSKY, 1982, p. 9)

individualizado *apenas*, mas que estejam em consonância e em prol de um bem comum, dos direitos humanos que incluem os direitos das mulheres, da comunidade LGBTT, das comunidades indígenas, negras, periféricas, que ainda não estão representadas ou contempladas dignamente pelos estudos e ações em música. Mas claro que, de longe afirmamos representar todo este coletivo, e sim, nos conectar e solidarizar com suas agendas através de nossas atuações e interlocuções que falaremos mais adiante.

Claro que reconhecemos que o debate sobre gênero e feminismo em música no Brasil é emergente, tendo rendido frutos de grande importância.[6] Contudo, reconhecemos também que o mesmo ainda é incipiente na configuração de projetos e políticas públicas no que tange a materialidade do musical e dos seus sujeitos e sujeitas, sobretudo nas áreas da educação musical e da etnomusicologia, que assumem uma intervenção mais direta com comunidades, instituições, grupos, etc, como nos mostrou um mapeamento sobre produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil (ROSA et al., 2013), considerando as interseccionalidades de raça/etnia, das sexualidades, classe social, geração e demais marcadores sociais da diferença, diversidade e diferenciação (BRAH, 2006).

Caminhando para trabalhar nosso potencial criativo como uma tentativa de projeto solidário situado feminista e localizado no Brasil (Nordeste-Sul)-América do Sul-América Latina, que burla a solidão a até o medo da morte, dialogamos mais uma vez com Pavlosky (1982, p. 7) ao afirmar que,

> Todos estamos sozinhos; isso é verdade. Todos tememos a morte; isso também é verdade. Mas nossa vida pode ter mais alegria se aparece um sentido de projeto futuro. Ali então a angustia frente à morte é atenuada na realização de um projeto solidário (...). Por isto pensamos que a angústia existencial de um revolucionário latino-americano é de uma qualidade diferente do que um pequeno-burguês europeu (...).[7]

Contudo, este projeto solidário e feminista, para situar mais uma vez nossa fala nos termos da perspectiva de conhecimento situado (HARAWAY, 1995), extrapola o âmbito do escrito-supostamente racional e científico e chega/vem para o/do corpo, onde mora outro conhecimento, o da experiência, da vivência musical, dos desejos mais íntimos de fazer uma música que nos acolha e nos represente, que nos ponha em diálogo com outras tantas que compartilham experiências semelhantes. Um espaço de empoderamento. Obras que nos brotam, escapam e já não mais nos pertencem, que formam uma estrutura estética que gera também uma sensação que integra e repara.

---

[6] Desde os trabalhos pioneiros de Rita Laura Segato (1984), Maria Ignez Cruz Mello (2005), Laila Rosa (2005 e 2009), Rodrigo Gomes (2011), Carlos Palombini (2003), Rafael Noleto (2012), Talitha Couto Moreira (2012) a importante e pioneira coletânea "Gênero, Corpo e Música", organizada por Susan Campos e Isabel Nogueira (2013), Jurema Werneck (2007), dentre outros.

[7] Todos estamos solos; eso es verdad. Todos tememos la muerte; eso también es verdad. Pero nuestra vida puede tener más alegría si aparece un sentido de proyecto futuro. Allí entonces la angustia frente a la muerte se mitiga en la realización de un proyecto solidario. (…) Por eso pensamos que la angustia existencial de un revolucionario latinoamericano es de diferente calidad que la de un pequeñoburgués europeo (…)".

> Minhas obras me brotam, os personagens me escapam e já não me pertencem. Parecem nascer do mais intimo do meu ser e em seguida se separam como filhos de uma mãe superprotetora. Verdadeiro processo de luto. Separação devastadora. Independência alheia a minha vontade. Seus projetos de filhos separados não correspondem ao meu projeto inicial. Eles se desprendem do meu ventre e vivem "sua vida". São as vezes injustos, maus filhos que não me obedecem. Suas réplicas não são as que às vezes gostaria de ter colocado em sua boca, como mãe que desejaria ter-lhes ensinado a falar o seu próprio idioma e eles se rebelaram falando à sua maneira. (...) Mas durante o momento criativo tudo é surpresa, tudo é insólito, como um pesadelo sem fim que não pode ser controlado. Separação dolorosa, mas também prazer pela magia da descoberta. Esta maravilha do inusitado, do inesperado, do desconhecido de si mesmo, se integra quando se consegue dar forma a uma estrutura estética e, em seguida, se adquire uma sensação de completude integradora, reparadora. (PAVLOSKY, 1982, p. 17).[8]

Começamos pelas epistemologias feministas pós-coloniais ainda juntamente com a pensadora e compositora dominicana Ochy Curiel (2010), que traz sua identidade cantante, transgressora, negra e lésbica como marcadores fundamentais de sua obra. Pensamos composição como criação de mundos que criam sentido e, sobretudo, está relacionada a relações de poder.

> Como entender os atos composicionais em suas relações com os campos de poder? Campos de poder, ou relações de poder, que pré-existem e até mesmo condicionam tais atos – ou então, de outra perspectiva -, campos de poder que são acionados pelas próprias escolhas que o compor exige e engendra? O que pode uma composição?" (…) Distintos modos de criar no mundo – historicidade e *mainstream* e o desafio de construção de autonomia das assim chamadas periferias. (LIMA, 2014, p. 49-50).

A respeito de compor no mundo, Pedro Amorim Oliveira Filho (2012) nos traz um interessante panorama de modelo composicional, onde relaciona os aspectos contingenciais e operacionais do ato de compor, onde os aspectos contingenciais consistem nas condições de compor (contexto e inspiração), e os operacionais consistem nas dimensões ou instâncias da composição (materiais, processos e forma). Por fim, na sua proposta de modelo, os aspectos do compor "se relacionam com os aspectos do mundo: físico, sensível e mental (ou conceitual) " (idem, 2012).

---

[8] Mis obras me brotan, los personajes se me escapan y ya no me pertenecen. Parecen nacer desde lo más íntimo de mi ser y luego se separan como hijos de una madre sobreprotectora. Verdadero proceso de duelo. Separación desgarradora. Independencia ajena a mi voluntad. Sus proyectos de hijos separados no corresponden a mi proyecto inicial. Se desprenden de mi vientre y viven "su vida". Son a veces injustos, malos hijos que no me obedecen. Sus réplicas no son las que a veces quisie ra ponerles en la boca, como madre que quisiera enseñarles a hablar su propio idioma y ellos se me rebelaran hablando a su manera. (…) Pero durante el momento creador todo es sorpresa, todo es insólito, como una pesadilla interminable que no se puede controlar. Desgarramiento doloroso, pero también placer por la magia del descubrimiento. Esa maravilla de lo insólito, de lo inesperado, de lo desconocido de uno mismo, se integra cuando se logra plasmar una estructura estética y entonces se adquiere una sensación de completud integradora, reparadora. (PAVLOSKY, 1982, p. 17)

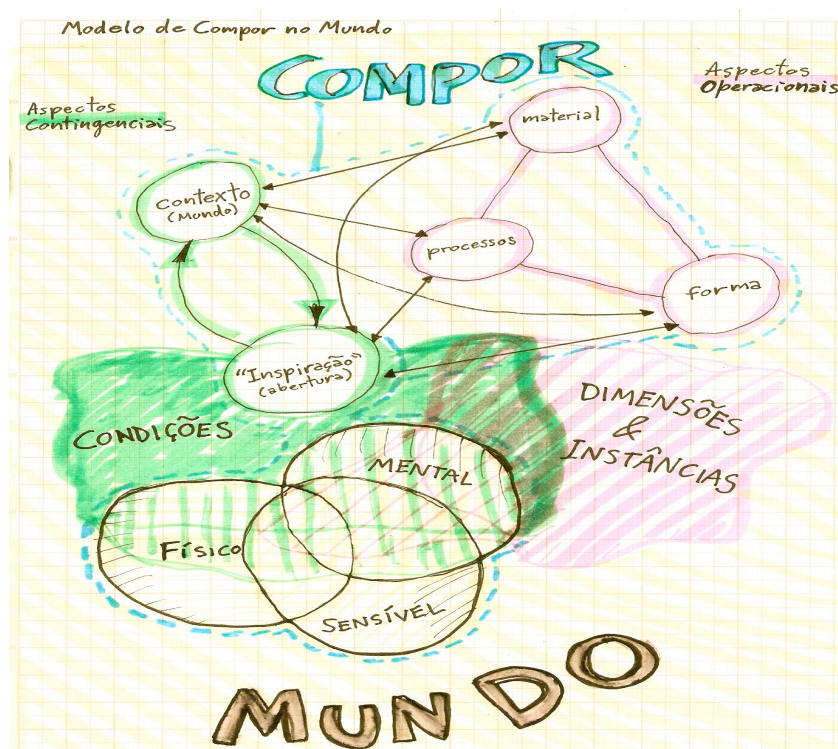



Fig. 1 – Modelo de Compor no Mundo (OLIVEIRA FILHO, 2012)

Apesar de reconhecermos tais questões sobre o compor no sentido amplo como pertinentes e, assim também compormos nossas próprias narrativas e trajetórias, reiteramos a importância do retorno às epistemologias feministas em detrimento ao suposto universal masculino do compor – aquele que não toca na dimensão de gênero. Retornamos então à perspectiva de uma reescrita da história (SCOTT, 1992) sobre processos do compor, de performance, de pensar e agir feministas. E, neste sentido, somente autoras/es feministas e Queer, em sua maioria, contribuíram para esta ruptura fundamental de produção de conhecimento sobre o musical.

A reescrita de artistas negras, mulheres pobres da classe trabalhadora que não tiveram acesso a escreverem sobre suas histórias, por exemplo, mas que através de suas performances e canções, imprimiram conhecimentos e vivências de resistência negra feminina contra o racismo e o sexismo, como nos mostra Angela Davis (1998), é uma reescrita fundamental para pensar sobre o musical, que os trabalhos da área de música, em sua maioria, não aprofundam.[9] A autora propõe o estudo da música

[9] A autora aborda as contribuições artísticas destas cantoras negras de blues estadunidense nas politicas de sexualidade que transformaram as relações de gênero nas comunidades negras de suas épocas: "When I first began researching the literature on blues and jazz women I discovered that, with some significant exceptions, the vast majority comprised either biographies or technical studies within the disciplines of music and musicology. Im not suggesting that investigations of these artists' lives and music are not interesting. However, what I wanted to know more about was the way their work addressed urgent social issues and helped to shape collective modes of black consciousness. Because most studies of the blues have tended to be gendered implicitly as male, those that have engaged with the social implications of this music have overlooked or marginalized women." (DAVIS, 1998, xiv)

como terreno para examinar uma consciência feminista histórica que reflete as vidas de mulheres negras, cantoras e compositoras de blues estadunidense oriundas da classe trabalhadora das comunidades negras, cujos trabalhos artísticos eram provocativos como representações estéticas de políticas de gênero e sexualidade (idem, p. xv). Cita os mesmos como possibilidades fascinantes de uma emergente consciência feminista no blues destas artistas – de um lado da subserviência ao desejo masculino que, de outro lado, se transmutava para a expressão de um desejo e recusa que eram de grande autonomia feminista. Outro aspecto importante que a autora trabalha é o papel da oralidade nessa (re)escrita da consciência feminista negra. (ibidem, p. xix).

Tais questões trazidas por Angela Davis nos remetem à teoria da música feminista e a questão da suposta dicotomia mente x corpo problematizada pela musicóloga Suzanne Cusick (1994) onde ressalta que uma teoria de música feminista, ao invés de procurar se "encaixar" nas teorias já estabelecidas que focam apenas os aspectos racionais – da mente, busca fazer outras perguntas, que considerem corpo e desejo num sentido amplo, onde gênero e sexualidade, assim como estão presentes na sociedade como aspectos estruturantes, estão presentes também nas escolhas musicais composicionais e/ou da performance, além, é claro, do próprio contexto no qual a pessoa está inserida.

De que forma, e falando de nosso lugar, sendo mulheres brancas com distintas trajetórias – uma do nordeste e outra do sul, podemos colaborar e reiterar esse enfrentamento a partir de nosso trabalho como educadoras, e em nossas produções artísticas e de conhecimento, uma vez que estas atuações estão intimamente relacionadas? Por outro lado, gênero, raça e sexualidade, que compõem dimensões não somente físicas, mas históricas, culturais, políticas e também mentais, psicológicas, considerando sua dimensão afetiva e cognitiva, sem determinismos, mas que conferem a identidade e subjetividades, marcas estruturantes que podem ser exploradas pelos processos criativos em música de compositoras, como bem nos lembra Suzanne Cusick (1994).

Igualmente propondo outros caminhos analíticos, Deborah Vargas (2012) no seu livro "Dissonant Divas", afirma que os protagonismos de cantoras e musicistas da cena "chicana" do início do século XX se afirmaram como dissonantes em relação aos cânones musicais e patriarcais deste mesmo contexto. E este ser dissonante passava pela performance, música, estilo, estética, experiência, voz e instrumentação, dentre outros aspectos que borravam fronteiras de identidades sociais.[10] A autora problematiza ainda como estas artistas não se "encaixavam" em padrões hegemônicos e normativos

[10] A autora afirma que "In Chicana Music assembles a dissonant cultural and sonic landscape of Chicana/Tejana singers and musicians since the early decade of the twentieth century to the present who – through performance, song, style, aesthetics, lived experience, voice and instrumentation – are incompatible, inconsistent, unharmonious, and unsuitable with canonical Chicano/Tejano narratives." (VARGAS, 2012, p. ix). Cita cantoras e musicistas tais quais Rosita Fernández, Chelo Silva, Eva Garza, dentre outras, que "have represented innovative instrumental and vocal stylings, evoked new passions and politics of the erotic, created new spatialities of belonging and modes of being Chicana/Tejana that offer us an alternative understanding of borderlands social identities."(idem).

dentro das narrativas da música "chicana" chamada de "La Onda", compondo subjetividades deslocadas das construções heteronormativas de gênero, cidadania, resistência de classe, lar, feminilidade e família. Propõe, portanto, uma abordagem analítica de produção cultural e musical fronteiriça a uma lógica sexista de resistência e subordinação, configurando relações de gênero e de poder. [11]

Em "Queering the Popular Pitch" (WHITELEY; RYCENGA, 2006) a proposta consiste em problematizar sobre como o *queering* desafia estruturas não somente culturais e sociais, mas também musicais, invocando novos modos de escuta. São caminhos analíticos diversos para considerar o espaço da música popular como de ambiguidade, heteronormatividade *e* resistência ao mesmo tempo.[12] São dimensões subjetivas e coletivas que aqui também propomos, onde corpo e política são a face de uma mesma moeda musical. E este corpo tem história, contexto, conhecimento.[13] Por fim, todas estas abordagens contribuem para esta nossa narrativa musical conjunta, compondo também nossos repertórios no sentido de fortalecer a compreensão de nossos próprios processos criativos, descobertas e desejos que ora apresentamos.

Nosso lugar de fala: *artistas-cantautoras, pesquisadoras e educadoras*

Quem nós somos e o que nos move diante de tantas questões provocantes e desafiadoras? São questões norteadoras que nos situam, assim como situam nossas produções e desejos enquanto artistas/*cantautoras*, pesquisadoras e educadoras. Somos artistas, musicistas, compositoras, musicóloga e etnomusicóloga, respectivamente, educadoras que se pensam com grande afinidade teórica e musical. Somos cantoras, pianista, violinista e rabequeira, respectivamente, que buscam trazer para nossa produção de modo global, as questões que nos movem, bem como, nossas identidades gaúcha e pernambucana corporificadas: brancas/heteras/professoras universitárias de distintas trajetórias/ uma ex-anarco-punk de movimento estudantil de escola pública pernambucana na adolescência vivida em parte no interior e em parte em Recife, outra que começou muito cedo suas perguntas, escritas, leituras

[11] A feminist-of-color analysis of theses figures' cultural contributions by advancing a notion of musical dissonance, a "dissonance" that I contend offers further complexity to analyses of gender and power within Chicana/o cultural productions."(VARGAS, 2012, p. x). Music is never void of power and always the site of gender, class, sexuality and race politics. For minority communities in the United States, music has often been the mechanism for counterhistorical narratives, self-representation, and cultural empowerment." (idem, p. ix). E afirma ainda que "Sounds marks place. Music channels memory. Memories establish a presence. Place engenders social identities. Social identities are given presence through music. Sonic imaginaries processes histories. Histories – as canonical narratives, silences, ephemera, oral tellings, scandalous *chisme* (gossip), in the shape of dissonant figures – are contested struggles over remembering." (idem, p. 1).

[12] "Popular music, for these authors, is not a neatly squared-off discourse; rather, it can be considered as a social force that constructs heteronormativity *and* resistant queer sexualitites." (idem, p. xiii).

[13] Queering to contemporary popular music – issues concerning race and ethnicity, forgotten histories, the body in music, and the use of popular music in power politics. (idem, p. xiii).

e estudos de música, moradora e ao mesmo tempo não se sentindo parte da cidade das charqueadas e dos casarões da praça. Uma oriunda de família pobre da classe trabalhadora do interior de Pernambuco outra originária de família de classe média mais vinculada ao mercado público da cidade do que às tradicionais famílias e doçarias pelotenses. Uma praticante de yoga e a outra praticante de macrobiótica, acupuntura e homeopatia; uma filha de Iemanjá e adepta ao candomblé e a outra filha de Iansã e Xangô que estudou em colégio de freiras, mas nunca se sentiu parte de nenhuma religião definida. Enfim, são vários os nossos marcadores que atravessam nossas falas e nossas produções, identidades, identificações, bem como, desejos de intervenção e de interlocução.

Para pensar este nosso lugar amplo de distintas, mas complementares atuações, reformulamos o conceito de *cantautora*, refutando o lugar de autoridade masculina de criador universal. Na medida em que nos apropriamos do termo, que é amplamente utilizado na língua espanhola na América Latina para designar *compositora que interpreta suas obras*, propomos uma reformulação do mesmo em tradução para nossa língua, não apenas designando esta identidade nossa de ser compositora, mas ampliando o mesmo como sinônimo de artevismo feminista autoral que é ao mesmo tempo musical, político e teórico. Ou seja, ser *cantautora* engloba o fazer musical nas instâncias que o mesmo nos atravessa: tocar, cantar, compor, pensar, escrever, ensinar, militar enquanto feministas nos diversos espaços que transitamos.

Conforme destaca Juan Pablo González (2013), o trabalho da *cantautora* difere-se da cantora/intérprete ou da cantadora/folclorista porque traz consigo a questão da autoria, do interpretar a própria produção, vinculada geralmente a temáticas políticas, mas fundamentalmente por trazer seu pensamento e suas concepções para o centro do discurso musical.

Como assinala Citron (1993, p. 81), se o compositor já é um outsider social, a mulher compositora será duplamente outsider, pois também o é do cânone profissional e artístico masculinizante.

González (2013) destaca que "após sua chegada triunfal à cena *criollista* nacional, a mulher pareceu experimentar um retrocesso como artista do folclore". O autor observa que os movimentos de renovação do folclore latino-americano dos anos 1960 e 1970 estavam baseados nos conceitos de autor e compositor, a partir de uma tradição trovadoresca, e com isto a forte inclinação masculina do cânone imperante percebia a mulher com falta de profissionalismo e originalidade, algo que a musicologia feminista se encarregou de questionar. Segundo González (idem, p. 184), "com exceção da mexicana Amparo Ochoa e da chilena Isabel Parra, as poucas mulheres que participaram da *cantautoria* latino-americana foram principalmente intérpretes, como Mercedes Sosa, condição na qual não aparece o homem. O autor destaca que a chilena Violeta Parra é a grande exceção, posto que "irrompeu em um espaço reservado ao homem, seja apropriando-se do canto em décimas dos poetas populares chilenos

ou fazendo com que a palavra cantautor se pronunciasse também no feminino. "

Segundo González,

> Um cantautor deve compartilhar com seu público suas próprias vivências, posições e visões de mundo por meio da canção e do ato performativo, o que Violeta fazia com toda propriedade. Para Violeta Parra, a mulher está ao mesmo nível do homem no amor: ela é a que escolhe, a que convida, a que ama, que é deixada e também deixa de amar. (ibidem, p. 184)

Em pesquisa que nós estamos iniciando em parceria a partir deste ano sobre compositoras de diversos gêneros musicais em Salvador e Porto Alegre, constatamos a invisibilização das compositoras não somente na retórica do meio musical, como também no desconhecimento de músicos e musicistas em relação a suas obras e atuações nos mais diferentes tempos históricos, contextos e gêneros musicais. E ainda, de modo geral, enquanto educadoras, constatamos assustadoramente, a exclusão de suas obras por parte de docentes nas suas aulas de música, análise, composição, educação musical, etc., o que naturalmente reflete na formação das/os estudantes onde esta invisibilização é naturalizada.

Esta pesquisa, cujo objetivo inicial foi de mapear compositoras atuantes em Salvador-BA (ROSA, 2011)[14], vem trazendo, no entanto, boas surpresas. Para chegarmos até as compositoras, iniciamos conversas informais com diversas pessoas do meio musical, dentro e fora da Escola de Música da UFBA, e que atuam profissionalmente na área. As respostas eram, a princípio, desanimadoras. Parecia que as compositoras não existiam ou eram pouquíssimas e ainda, pouco representativas nos seus trabalhos e atuações artísticas. Felizmente, para nossa alegria e também tristeza, já contamos com um número acima de 100. Alegria por encontrarmos tantas! Tristeza pelo fato de que, ao encontrarmos tantas, como seria possível que elas fossem simplesmente invisíveis para todas aquelas pessoas consultadas?

Atualmente eu – Laila, tenho lançado a simples pergunta a estudantes dos diversos cursos de música da Escola de Música[15], onde leciono desde 2011 na graduação e Pós-Graduação, e também estudantes do Programa de Pós-Graduação sobre Gênero, Mulheres e Feminismo, na UFBA: você

[14] O plano de trabalho "O som das compositoras de Salvador" integra o projeto de pesquisa Feminaria Musical ou epistemologias feministas em música no Brasil (ROSA, 2011). O mesmo vem sendo realizado desde 2013, ano de sua aprovação enquanto projeto de iniciação científica, tendo sido contemplado com bolsas PIBIC da UFBA (total de 15 bolsas até este ano de 2015) para estudantes de graduação, contando também com tutoras/es da Pós-Graduação (níveis mestrado e doutorado). Para o referido plano de trabalho contamos com a colaboração das estudantes bolsistas Neila Khadi (3 anos consecutivos) e Thalita Vieira, ambas jovens musicistas atuantes no cenário de Salvador.

[15] Leciono a disciplina Apreciação Musical para estudantes de composição, licenciatura, instrumento, e também estudantes do curso de música popular nas habilitações: canto, composição e arranjo e instrumento. Sou ainda credenciada aos programas de Pós-Graduação em Música e de Gênero, Mulheres e Feminismo, ambos na UFBA, onde desde 2012 oriento estudantes de mestrado e doutorado. Ou seja, é possível obter um panorama amplo deste (des)conhecimento musicais em relação `a produção de compositoras e mais ainda, de sua (des)valorização generalizada como protagonistas de obras "menores" em relação aos "grandes" compositores que figuram no currículo e nas escolhas dos professores destes diversos cursos.

conhece compositoras? Ouve seus trabalhos? Você já ouviu ou analisou obras de compositoras durante seu curso de graduação ou mesmo na pós-graduação (para estudantes de música)? Infelizmente, e já sem surpresa de minha parte, a resposta foi massivamente negativa, salvo raríssimas exceções, como no caso de um estudante de composição, cujo curso tem duração de seis anos (!) e que, em todo o curso, ouviu uma compositora. Já outro estudante de mestrado em composição afirmou nunca – nem na graduação em composição, nem no mestrado - o que totaliza um período de cerca de 8 anos ao todo – ouviu ou analisou obras de compositoras em sala de aula. Naturalmente que no Programa de Pós-Graduação em estudos sobre gênero, a valorização de artistas e compositoras é reiterada, mas como não é um programa sobre música, o desconhecimento ainda é forte e expressivo, infelizmente. Estes são exemplos elucidativos de questões que nos movem e que interferem diretamente na formação das/os nossas/os estudantes.

O projeto Mulheres Compositoras em Porto Alegre começou a ser desenvolvido em 2015 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e conta com a bolsista Isadora Nocchi Martins e o bolsista Nikkolas Gomes Ferranddis, e a realidade observada é a mesma que em Salvador: uma produção bastante significativa, ainda que invisibilizada. O levantamento inicial realizado nestes dois meses de desenvolvimento do projeto mapeou trinta compositoras em atividade, ressaltando que estes são números iniciais, provavelmente muito distantes ainda da realidade; embora as obras destas mulheres estejam também ausentes das audições de salas de aula e repertórios das salas de concerto.

A notícia boa desta discussão é que, ao pesquisarmos sobre *cantautoras* feministas, encontramos uma diversidade representativa. L. Herrera – Menstruadora (2014) publicou no seu blog a informação de que "Cantantes abiertamente feministas son tendencia".

> Nos últimos anos, têm aparecido novas e diferentes vozes em regiões da América Latina e outras partes do mundo, que através de diversos gêneros musicais, cantam dirigindo-se a outras mulheres sobre as formas com que resistem a diferentes opressões. A continuação, algumas destas que, sem medo a enunciar-se a partir do feminismo, levantam a voz com ritmo.[16]

No blog "Una docena de", Emi Escudero organiza "Una docena de canciones feministas", onde problematiza a questão da transmissão cultural e produção de estereótipos femininos em épocas e países diferentes nas artes em geral, e que nem sempre tem significado uma imagem feminina positiva. Mas que, por outro lado, sempre existiram mulheres fazendo arte buscando representar a si mesmas, reivindicando, desta forma, dignidade e direitos. Escudero destaca ainda a importância de uma

[16] En los últimos años, han aparecido nuevas y diferentes voces en regiones de América Latina y otras partes del mundo, que a través de diversos géneros musicales le cantan a otras mujeres sobre formas en que resisten a diferentes opresiones. A continuación, algunas pocas de aquellas que sin temor a enunciarse desde el feminismo, levantan la voz con ritmo.

produção artística feminista, onde canções e músicas defendem a igualdade e promovem o empoderamento das mulheres, considerando sua diversidade sexual e afetiva.[17]

Esta abordagem de *cantautora* feminista dada por ambas as autoras é a que nos instiga. Seguimos existindo (!). Mas não chegamos até aqui como compositoras desde o início de nossas trajetórias. Esta identidade é fruto de um processo de empoderamento que construímos ao longo de nossas carreiras. E, neste momento, a pensar sobre nossos processos criativos e no potencial feminista e transgressor nosso de compor. É importante, no entanto, considerar a dimensão composicional da interpretação, como nos alerta Rafael Noleto (2012) ao estudar a relação do público homossexual com as cantoras consideradas como divas, mas que não são compositoras. Contudo, as mulheres atuando como musicistas são automaticamente pensadas como cantoras e, "no máximo", instrumentistas. Raramente como compositoras. E o pior, diversas cantoras reconheceram que compõem, mas em suas falas, diminuem suas produções ressaltando que, mesmo compondo, não se consideram compositoras.

Vivemos também este processo para nos afirmar enquanto compositoras. Saímos dos nossos "armários" composicionais somente após relativamente estabelecidas enquanto pesquisadoras e docentes. Atribuímos este auto-reconhecimento tardio – em relação a nossas respectivas atuações enquanto musicistas -, como fruto de um longo processo de investigação sobre gênero e música que, para nós, significou olhar para dentro, para nossas próprias trajetórias. E desta nos empoderarmos. Logo, trazemos todas as sujeitas e interlocutoras de pesquisa para este diálogo e para nossa própria autoafirmação. E claro, enquanto educadoras, esperamos poder contribuir para o empoderamento de outras compositoras, musicistas, mulheres. Deste desejo, nascem nossos grupos de pesquisa Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros da UFBA (ROSA; HORA; SILVA, 2013; ROSA et al., 2013) e Grupo de Estudos em Música e Gênero da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É atuando a partir da perspectiva da pedagogia feminista e da dialogicidade freireana, que seguimos

[17] A nadie se le escapa que la cultura de una sociedad es el reflejo de sus valores básicos, valores que no son otra cosa que normas compartidas, abstractas, de lo que es correcto, deseable y digno de respeto, decir o pensar en una situación determinada. La transmisión cultural se puede producir a través del arte en general, de las artes visuales, de la literatura, los medios de comunicación, la publicidad, y por supuesto la música. La presencia de las mujeres en el arte de todas las épocas y países no siempre ha significado algo positivo para nosotras, pues nuestra imagen es la expresión de estereotipos sobre la condición femenina, por tanto, lo que debía y debe ser una "mujer", frente a lo que debe ser un "hombre", según la época, la geografía y las tradiciones. Por otro lado, no toda la producción artística está hecha por varones, ha habido y hay muchas mujeres que pintan, esculpen, escriben, componen y construyen. Sus obras ofrecen un mensaje diferente porque en ellas se representan a sí mismas, no como lo prescribe el patriarcado sino en su realidad y con la consiguiente reivindicación de su dignidad y derechos. ¿Por qué feministas? Porque el Feminismo, a pesar de la dificultad existente por transmitir su "verdadero significado", a pesar de que hay todavía gente que lo entiende como lo opuesto al machismo y no conoce el verdadero significado del Feminismo, es la corriente filosófica, teoría política y social, ideología y un conjunto de movimientos políticos, culturales y económicos que tienen como objetivo la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Por eso, las canciones y la música feministas pueden y deben contribuir a crear un imaginario colectivo diferente al patriarcal. Son aquellas canciones que rompen con estereotipos, moldes, con personajes encorsetados, son canciones que defienden la igualdad, y promueven el empoderamiento de las mujeres, el respeto, las relaciones sanas, y la diversidad sexual y afectiva.Disponível em: http://unadocenade.com/una-docena-de-canciones-feministas/

pensando e fazendo música com nossas estudantes e parceiras.

E, ao nos considerarmos enquanto *cantautoras,* nos conectamos também com nossas irmãs latino-americanas feministas, que, através de suas diversas e particulares produções musicais, propõem um artevismo que extrapola fronteiras, o que novamente nos remete à consciência fronteiriça, uma nova consciência: a consciência mestiça, lindamente proposta por Gloria Anzaldúa (2005, p. 704), que citamos poeticamente:

Porque eu, uma mestiza,
continuamente saio de uma cultura
para outra,
porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteada por todas las voces que me hablan
simultáneamente.

Não queremos assumir que a consciência fronteiriça e chicana proposta por Anzaldúa possa ser simplesmente transplantada para nossa realidade brasileira. Assumimos que, fora do Brasil, comungamos com esta identidade subalterna e fronteiriça latino-americana. Por outro lado, em território nacional, a mesma é reformulada pela perversa lógica racista da pigmentocracia brasileira (NASCIMENTO e NASCIMENTO, S/D), que estabelece uma paleta de cores de pele, onde há uma hierarquização na gradação da mesma, sendo a cor considerada "clara" (não negra), a mais privilegiada simbólica e materialmente. Esta é a lógica da branquitude, que, independe de classe social, pois, como apresentam Aparecida Bento (2002) e Liv Sovik (2009), esta consiste num livre transitar diferenciado e desigual entre pessoas brancas e não brancas, que se estende muitas vezes a uma desigual atuação, representação e acesso no âmbito da música.

Nesta lógica da branquitude racista e da pigmentocracia, ainda que em lugares distintos (Sul-Nordeste), somos igualmente privilegiadas como brancas, o que não nos irmana em sentido de igualdade com as mulheres não brancas, negras e indígenas. Em termos de classe social, não nos irmana em condições de igualdade com as mulheres não escolarizadas e pobres oriundas da classe trabalhadora e da periferia. Em termos das sexualidades, da heteronormatividade e da cisgeneridade poeticamente denunciada por Viviane V. (2014), ativista transfeminista, não nos irmana em pé de igualdade com as mulheres lésbicas, bissexuais e/ou trans. Em termos de acessibilidade, não nos irmana com as mulheres com deficiência, por exemplo. Assim como também não nos irmana, em termos geracionais, com as jovens, ainda não estabelecidas no mercado de trabalho, ou mais velhas e aposentadas, por exemplo.

Como podemos perceber, são dimensões fronteiriças diferenciadas e desiguais a serem

consideradas, assim como já o fez Sonia Alvarez (2009), ao relatar sua própria vivência enquanto cubana não branca nos EUA e branca no Brasil, propõe uma reflexão sobre um feminismo translocal que, a depender do contexto, nos posiciona num lugar de subalternidade (EUA) ou de privilégios (Brasil).

> Nossos múltiplos "locais" ou posições de sujeito mudam, de forma crucial para a política da tradução, de acordo com nossos movimentos e passagens por "localidades" espaço-temporais. Nossas subjetividades são, ao mesmo tempo, baseadas no lugar e deslocadas ou mal colocadas. Se eu sou uma cubano-americana "étnica" no sul da Flórida e uma latina racializada na Nova Inglaterra, no momento em que pouso em São Paulo eu me "torno branca". Mas incorporo essa "branquitude" provisória de maneira desconfortável, pois tenho consciência das injúrias infligidas pelo racismo tanto no norte como no sul das Américas. Apesar de menos flexível para os corpos mais negros devido ao "fato da negritude", a raça pode ser um significante móvel através das fronteiras. (ALVAREZ, 2009, p. 745).

A saída proposta pela autora, e que aqui comungamos, nasce da solidariedade feminista antirracista, que inclui também a anti-classista, etarista, capacitista, heteronormativa e cisgênera. Por outro lado, em âmbito nacional, nós duas, igualmente brancas e professoras universitárias de instituições federais, também nos encontramos em desigualdade em termos regionais simbólica e materialmente (Sul-Nordeste), mas juntas fora do Brasil, em âmbito estadunidense ou europeu, estaremos igualmente classificadas e racializadas como *latinas, sul americanas, "sudacas"*. Enfim, questões que julgamos relevantes e inquietantes para nos pensar e pensar sobre nossas produções e atuações. E claro, pensarmos também na possibilidade de fortalecimento de uma sororidade musical e feminista.

Imbricação entre processos e produtos nos trabalhos fonográficos

Nesta mudança de paradigma, a forma de criar, produzir e interpretar a música é de vital importância. Os trabalhos que apresentamos aqui se inscrevem na categoria canção popular, em um viés que dialoga com as tradições e também com a música experimental, em uma concepção expandida da canção.

Calcada na improvisação como impulso gerador e formativo do trabalho, adotamos ainda como premissa o fato de que concebemos e interpretamos nosso trabalho musical, ressoando aqui o conceito da *cantautora* presente fortemente na América Latina, conforme discutimos anteriormente.

Compartilhamos assim os processos de criação de nossos trabalhos musicais: *Água Viva*, de Laila Rosa; e *Vestígios Violeta* e *Lusque fusque*, de Isabel Nogueira.

Laila - *Água Viva*, é meu primeiro cd autoral que foi lançado em 2013, tendo sido contemplado pelo edital Demanda Espontânea da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. O mesmo envolveu cerca de 35 musicistas e músicos, entre artista e banda, mais participações especiais de Pernambuco e

Bahia, além das pessoas que trabalharam em outras áreas, não diretamente musicais. De modo geral, o cd consiste numa ode poético-musical que celebra o a obra homônima de Clarice Lispector (1973), juntamente aos arquétipos femininos das águas salgada e doce – Iemanjá e Oxum, respectivamente. Aspectos mais detalhados sobre os arranjos e o cd como um todo já foram abordados em outro momento (ROSA, 2015, no prelo) e portanto, aqui serão discutidos aspectos relacionados aos textos de duas canções, bem como, relacionados às escolhas das sonoridades principais que conferem identidade a "De sertão e arranha-céu" e "Mar Azul".

De sertão e arranha-céu, que relata um pouco da minha trajetória pessoal, musical e de inserção e atuação no campo da etnomusicologia, ao qual dediquei cerca de dez anos pesquisando sobre os universos sagrados dos orixás e da jurema do terreiro de Nação Xambá, onde posteriormente me tornei filha de santo. Esta faixa conta com a participação especial do grupo Bongar, que é um grupo de coco, composto por filhos de santo do terreiro Xambá. Vale ressaltar que a escolha do coco, gênero musical tradicional afro-indígena em compasso binário, que rege esta canção, se deve ao fato de que este é o gênero das entidades mestras da jurema sagrada, religião afro-indígena (ROSA, 2009). Outro aspecto especial a ser comentado a respeito do coco, é que a vinheta de abertura desta música é o "coco das estrelas", um coco em homenagem às mulheres coquistas e mestras da cultura popular de Pernambuco, de autoria de Dona Del do Coco, coquista pernambucana. Ambas as canções, bem como, o cd pode ser ouvidos integralmente na minha página do soundcloud (https://soundcloud.com/laila-rosa).

O caráter cíclico deste coco com o riff do bandolim em F, com a seguinte sequência das notas: Fá -Fá -Fá-Mib (7o grau rebaixado para "colorir")-Ré/Fá-Fá-Fá-Sol-Fá, que percorre toda música, celebra a perspectiva da roda viva e do movimento da (minha) vida, da não hierarquização como princípio que constitui a roda em diversas tradições culturais e musicais, reforçando o conceito presente na capoeira do "mundo que dá volta, e eu caminho nele – volta do mundo, camará, mundo dá volta, camará".

"De sertão e arranha-céu"

Coco de roda,
Punk rock,
Maracatu,
Baião.

Rabeca e pife,
De Sertão
E Arranha-céu.

Quero compor uma canção
Como se fosse um repente
Daqueles que vem do luar
Daqueles que vem do litoral

Daqueles que vem do coração
Daqueles que vem...

Blues,
Café,
Rapadura,
Sertão...

Viola machete,
Cachoeira,
Federação.

O mundo que dá volta e eu caminho nele.

Quero compor uma canção
Como se fosse ponto de mestra
Daqueles que vem da jurema,
Daqueles que vem do Xambá,
Daqueles que vem do Bongar,
Daqueles que vem...

O mundo que dá volta e eu caminho nele.

Sou filha de Casa Amarela.
Sou cria do Rio Capibaribe.

O mundo que dá volta e eu caminho nele.
Volta do mundo, camará.
O mundo que dá volta e eu caminho nele.
Mundo dá volta, camará.

O mundo que dá volta e eu caminho nele.

Em relação ao texto, vários elementos e vivências pessoais são pontuados, compondo a dinâmica do discurso e materialidade musicais: da adolescência punk, sendo "filha de Casa Amarela", bairro de periferia de Recife, e também "cria do Capibaribe", rio-referência de Pernambuco, narrado no poema de João Cabral de Melo Neto no clássico "Morte e vida Severina", musicado por Chico Buarque. Das minhas vivências, sigo para a descoberta da cultura popular pernambucana - "coco de roda, punk rock, maracatu, baião", e do contato estreitado a partir da vida em Carpina, cidade do interior pernambucano onde vivi até a adolescência e acompanhei diversos folguedos populares. Posteriormente, da etnomusicologia que me levou a resgatar o Cavalo-Marinho, folguedo tradicional popular que havia conhecido ainda na infância em Carpina, e onde a rabeca é instrumento solista. Foi por conta da etnomusicologia que fui levada ao Terreiro Xambá (Olinda, PE) pela primeira vez em 1999 como bolsista de iniciação científica do Prof. Dr. Carlos Sandroni. Foi lá onde conheci e me aproximei afetivamente e espiritualmente dos universos dos orixás e da jurema sagrada. Mas neste coco as *mestras*

da jurema é que são as principais homenageadas.

Ao mesmo tempo, o texto trata dos trânsitos e hibridismos que saem do tradicional, muitas vezes concebido como estático, circulando entre o "sertão e o arranha-céu", o interior e a capital, o terreiro e os palcos do mundo. Sabe-se que em Pernambuco, sempre foi forte uma movimentação artística de trabalhar com referências da cultura popular pernambucana tradicionais na música popular e de concerto, como uma estratégia de reafirmar identidade musical pernambucana. Isto aconteceu desde o Movimento Armorial nos anos 70, que teve em Ariano Suassuna uma grande referência, e de onde surgiu o artista o compositor, cantor, violinista, rabequeiro e dançarino Antônio Nóbrega, por exemplo, aos movimento musicais experimentais, progressivos e psicodélicos, como o clássico disco Paêbiru, de Zé Ramalho e Lula Cortes (1970), e toda uma geração de artistas como Alceu Valença e Geraldo Azevedo, até o Mangue Beat nos anos 90, que acompanhei de perto. Tendo este último movimento fortalecido um protagonismo musical de artistas atuantes na periferia, movimento Hip Hop e grupos tradicionais de maracatu e coco, dentre outros, e, através sobretudo e Chico Science e Nação Zumbi, alcançado uma projeção internacional.

A segunda canção representativa do meu cd é "Mar Azul", tema que traz como vinheta de abertura a canção "Odomiô", que significa uma das saudações a Iemanjá, de autoria de Dona Graça do Coco, coquista pernambucana, e com arranjo para quarteto de cordas de Aaron Lopes, compondo um diálogo fronteiriço entre o tradicional gênero musical – o coco, e o universo das cordas friccionadas. De modo geral, o tema que foi "orientalizado" com a presença do Ud, instrumento tradicional do universo turco e árabe. Costurando uma conexão com o oriental presente no Nordeste, onde temos a forte presença de comunidades ciganas, que são invisibilizadas e também de entidades espirituais ciganas, como é possível perceber nas experiências das juremeiras protagonistas da minha tese de doutorado (ROSA, 2009). Mar Azul agrega mares plurais, infinitos, poderosos que nos diferenciam e nos conectam.

Mar azul

Uma luz brilha sobre a mulher
Que ama a si,
Uma luz brilha sobre a mulher,
Que é singular
A fulana que ama o mundo.

Negra, Branca, Índigena,
Feminino plural.
A mulher tem consciência,
Se ela for de enfrentamentos.

Infinito feminino
De qualquer
parte que seja.

Uma luz brilha sobre a mulher
Que dá a luz.
Uma luz brilha sobre a mulher,
Que é divindade:
Iemanjá que traz a luz

Como mulher d'água
Fluida e forte Iemanjá
A mulher de tantas faces:
Feminino em mar azul.

Infinito feminino
De qualquer
parte que seja.

Como é explícito no texto, considero este como um dos temas mais expressamente feministas e de empoderamento feminino do cd, onde a autoestima feminina, tão bombardeada pela cultura sexista e racista, é a tônica, sendo cantada como "uma luz" que "brilha sobre a mulher que ama a si", em primeiro lugar, e onde "a mulher tem consciência, se ela for de enfrentamentos". A luz aqui se refere a esta consciência feminista que é plural: "negra, branca, indígena", etc... ou seja, "feminino plural". E por isso falamos sobre feminismos, pois para falarmos sobre sororidade entre as mulheres, precisamos reconhecer nossas diferenças e também, nossas desigualdades.

Ao mesmo tempo, a luz vem da benção de Iemanjá - meu orixá "de cabeça", estando relacionada à espiritualidade arquetípica do candomblé e, especificamente, deste orixá feminino que é a mãe de todos os orixás. Neste momento, há também uma reverência ao poder da maternidade e da vida, onde "uma luz brilha sobre a mulher que dá a luz". Após reiterar em primeiro lugar a autoestima da mulher, que não nasceu para procriar e detém a autonomia do seu corpo, trato da questão da maternidade, situando políticas de afirmação do direito ao próprio corpo e a existir, a parir em condições dignas, humanizadas. Vale ressaltar que, de modo geral, mulheres pobres, negras e indígenas não têm acesso a um sistema de saúde qualificado nem para parir, nem para abortar em condições dignas e humanizadas, diferentemente das mulheres de classe média, sobretudo brancas.[18] Portanto, diante de tantos

[18] No Brasil estamos vivendo, neste momento, uma onda conservadora que promove tentativas de retrocessos dos direitos das mulheres, como é o caso da PL-5069, do Deputado Eduardo Cunha (PMDB/RJ) que, de forma negativa, reconfigura o próprio conceito de violência e propõe a retirada do direito ao acesso à pílula do dia seguinte, para mulheres vítimas de estupro. Ou seja, obrigando as mulheres a levarem uma gestação indesejada fruto de violência sexual, e ainda retirando delas o direito ao aborto que consta da constituição desde os anos 40. Nós, feministas de todo o Brasil, fomos às ruas para gritar "Fora Cunha!", reivindicando nossos direitos e autonomia sobre nossos corpos.

enfrentamentos, peço a benção de Iemanjá, poderosa e infinita como o mar, que pode ser calmo, acalentador e sereno, mas que também pode ser arrebatador. São diversos lugares e possibilidades de feminino que se resumem no "infinito feminino, de qualquer parte que seja".

Isabel – Desde muito cedo comecei meus estudos de piano, ao observar a pianista que acompanhava as aulas de ballet que eu frequentava. Ao mesmo tempo que o aprendizado da música, comecei, aos oito anos, a escrever poesias e histórias, algumas breves, outras mais longas.

Ao terminar o bacharelado em piano, fui realizar o doutorado em musicologia, em Madri, onde me reconheci como latino-americana, e como brasileira, frente à uma outra comunidade que me considerava como pertencente à uma massa de pessoas identificadas coletivamente como sudamericanas ou "sudacas".

Retornando ao Brasil, em 1997, prestei concurso para a Universidade Federal de Pelotas, onde comecei a desenvolver um trabalho de pesquisas em musicologia sobre o acervo documental do Conservatório de Música desta instituição, que em 2002 resultaria na fundação do Centro de Documentação Musical. Analisando os livros de matrículas de alunas e alunos do Conservatório de Música da UFPel, me surpreendia o número de matrículas de meninas, e este interesse estendeu-se logo para o estudo das fotografias e dos programas de concerto do acervo da instituição.

A partir da leitura das fotografias, minha percepção sobre as mulheres que estiveram realizando concertos na cidade, vindas de diversos lugares, moldava meus questionamentos e reflexões sobre as construções de gênero na música e a performance constituída a partir destes fazeres. Como eu nunca havia lido nada sobre estas mulheres? Que silenciamento operava para que não estivessem nos livros de história da música? Para que mal se tenha ouvido falar delas?

Através dos conceitos de López-Cano e Opazo (2014) sobre a pesquisa artística, fui operando um entrelaçamento entre o que os documentos me faziam pensar e minha subjetividade – a reflexão através da pratica manifestou-se no refletir sobre o que se fez, trazendo-o novamente para modelar este fazer, motivando um novo processo de reflexão.

Piano e musicologia se cruzaram entrelaçando então com canto e composição, originando os trabalhos artísticos *Vestígios Violeta (*2014*)* e *Lusque-fusque (*2015*).*

Vestígios Violeta (2014) é um disco de canções e poemas que busca destacar a dimensão composicional da performance, considerando que o processo de escolha do repertório e da elaboração dos arranjos, e os desdobramentos e redes de pertencimento gerados para e a partir destas escolhas transformam o processo interpretativo em processo criativo.

O trabalho foi financiado pelo Programa Procultura da Prefeitura Municipal de Pelotas, RS, foi produzido e arranjado por Gilberto Oliveira, com direção artística de Isabel Nogueira.

Foram escolhidas canções em português e em espanhol, de compositoras e compositores do

Brasil e América Latina, pontuando e sublinhando o sul do Brasil como lugar de pertencimento e intercâmbios entre fronteiras, onde o idioma e os aspectos culturais perpassam os limites geográficos e configuram uma região com elementos similares.

As compositoras interpretadas foram Violeta Parra, Chabuca Granda, Déa Trancoso, na tradição das *cantautoras* latino-americanas e brasileiras, e as poetas foram Angélica Freitas e Monique Revillion. Incluir estas obras era para mim uma declaração de princípios, de identidade e feminismo, especialmente pela trajetória de Violeta e seu amálgama arte-vida, do qual falarei mais detalhadamente a seguir. O título do CD foi efetivamente uma homenagem à ela, e aos vestígios de sua atuação em minha vida, reunindo, em sua atitude de cantautoria e no reivindicar suas raízes mapuches elementos que não haviam sido antes reunidos. Para mim, uma das canções mais fortes e significativas de Violeta Parra escolhida foi "*Maldigo del alto cielo*", uma maldição cheia de vigor e fúria contra o mundo e seus destinos. Percebo Violeta Parra como uma das artistas mais intensas desta região cultural do sul da América, à qual não se pode ficar indiferente. E este sentimento se mistura, para mim, com a própria situação da mulher e do feminismo; posto que uma vez que se percebe a sua estrutura, não se pode ficar indiferente a ela.

Lusque fusque (2015) é um trabalho de criação de canções composto e interpretado em parceria com Luciano Zanatta a partir de improvisações sobre materiais pré-gravados sobre os quais é realizada a performance. Lusque-fusque faz referência à hora do dia onde as fronteiras claro/escuro se diluem, onde a luz difusa não deixa perceber exatamente se ainda é dia ou se já se fez noite. O trabalho evoca os borramentos e dobras do conceito canção e os desdobramentos das epistemologias feministas.

Na perspectiva do trabalho sobre canções, pesquisa artística e epistemologias feministas, o trabalho de *Lusque fusque* teve, como um de seus eixos condutores, a perspectiva de trazer para o centro do discurso a perspectiva da apropriação (ZANATTA, 2015). Apropriação de formas de compor e interpretar, dialogando diretamente com a ideia da cantautoria, posto que as canções foram compostas para ser interpretadas pelo grupo. Abordadas como um texto gravado sobre uma base previamente composta, as canções foram construídas aproximando canto, voz falada, voz-timbre, voz expandida, desvios de afinação, processamento digital, recortes de gravação, tensões temporais com deslocamentos métricos e ambiguidades rítmicas sobre batida. O processo de criação das canções foi configurado a partir de materiais pré-compostos, sequências programadas ou patches modulares virtuais. As canções incorporam como texto-significado relações amplas com estruturas sonoras, onde incluem-se os "conflitos programados" em harmonia, contrapontos, timbres e tempos (ZANATTA; NOGUEIRA; MACHADO, 2015).

Para este trabalho, farei referência à duas canções, "Violeta" e "Azinconstâncias", ambas do projeto *Lusque-fusque* (2015). Como uma continuidade do trabalho fonográfico *Vestígios Violeta*, a canção

"Violeta" fez parte de um conjunto de três canções que se debruçaram sobre as histórias de vida de três cantautoras latino-americanas, Violeta Parra (Chile), Chabuca Granda (Peru) e Maria Elena Walsh (Argentina).

A partir de uma recriação ficcional pela escritora porto alegrense Monique Revillion na forma de uma contação de histórias sobre os dados biográficos das compositoras, entre eles o bilhete de suicídio de Violeta Parra, as canções foram concebidas.

Trazemos assim relatos de vida que incluem a trajetória de Maria Elena Walsh, importante compositora com uma sólida obra de música para crianças, mas que teve sua posição política e sua sexualidade lésbica como fortes marcadores, e de Chabuca Granda, que buscou trazer para sua música as referências afro peruanas e teve o divórcio como marcador social em sua vida.

Juan Pablo González destaca que

> Violeta Parra possui uma terceira condição de outsider, a de encarnar uma alteridade social de componentes culturais, étnicos e de classe. Se trata de uma encarnação que se realiza performativamente, posto que é sobre o palco, na radio e no disco, que Violeta exerce como cantora camponesa e reinvindica raízes mapuches; definitivamente, onde coloca em pratica sua alteridade social. Em sua opção arte-vida, Violeta Parra encarna sua condição de outsider a partir de sua atividade artística, fazendo do mundo seu cenário e de seu cenário o mundo. (GONZÁLEZ, 2013, p. 185)

Trago aqui a letra da canção *Violeta,* do projeto *Lusque-fusque*, a partir da historia recriada por Monique Revilion:

> *Vou contar um segredo que nunca contei a ninguém...,*
> *quando eu era jovem e algum rapaz me interessava, pedia a ele que tentasse adivinhar meu nome.*
> *Era uma brincadeira, um jogo, gostava de ouvir meu nome dito por outra pessoa.*
> *Nenhum deles acertou.*
> *Um jogo de adivinhar.*
> *O começo de todo amor, a curiosidade, verdade simples.*
> *Como uma mulher de talentos e habilidades sou uma aranha armadeira deste deserto a perder de vista...*
> *capaz de tecer, pintar, bordar, modelar o barro, tocar, cantar, habilidosa operária em minhas oito negras patas,*
> *agarrando-se em sua arte para não ser esquecida,*
> *Minha teia, no entanto, não foi feita para agarrar sonhos, como as que tecem as artesãs,*
> *contas e pedras penduradas em varandas agarrando a sorte.*
> *Os sonhos aqui duraram pouco....*
> *sou contemporânea desta era de pesadelos, e em meu país há mais o que denunciar do que cantar,*
> *ainda assim, eu canto, e minha voz é meu destino e minha circunstância.*
> *Me chamo Violeta, mas não estou muito segura.*
> *Tenho cinqüenta anos à disposição do vento forte.*

> *E a mim me coube tudo muito seco ou muito salgado,*
> *mas assim é a vida, uma agitação desordenada que não se compreende.*
> *O inverno se instalou no fundo da minha alma e duvido que, em alguma parte, exista primavera.*
> *Já nada me interessa, nem nada mais quero ver. Então coloco a cama diante da porta e me vou.*

No projeto *Lusque-fusque*, as letras das canções nem sempre ocupam um papel central no tempo da canção. Seu protagonismo alcança lugar as vezes por configurar-se em uma vinheta final ou de abertura, ou por receber processamentos que transformam o timbre. Além da desterritorialização da voz como centro da canção, se trata de lidar com um novo lugar de associações, onde o produto voz não pode ser diretamente associado à fonte sonora que o gerou. Para mim, isto significa o novo olhar que o feminismo possibilita: uma nova lente para ver o mundo, onde se configura, portanto, um novo lugar.

Este trecho, para mim simboliza isto:

> *Tem uma lente que muda*
> *o olho de quem quer ver*
> *sob o olhar que invade*
> *tudo que a gente pensou em ser.*

Por fim, trago uma canção-texto, também de *Lusque-fusque*, em que o reconhecimento das maleabilidades das trajetórias, do agregar as diferenças, minhas e alheias, em favor de uma não obtusidade com relação à diversidade, é o tema.

"Azinconstancias" (canção e texto recitado)

Choro em lágrimas
Verto intempestades
Onde ainda posso ir?
Por onde ainda posso andar?
Derreto ausências
Verto ansiedades
Urgências de um lugar qualquer
Pintar o chão com os pés no ar.

Fui ensinada a ser calma, contida, discreta e me movimentar devagar.
Não discutir, não brigar, não fazer ruído, não chamar atenção, não discordar.
Ser amável, esperar e calar. Ao dirigir a palavra, desviar o olhar.
Temer que meus olhos digam mais do que quero ouvir. Temer até o que nem sei que temo.
Desejei ser invisível, e não precisar impor minha presença a ninguém.
Não ter que responder pelo que fiz ou pensei.
Não falar, não dizer, não pensar, só viver uma existência quase etérea, sem ânsias, incômodos, ou quereres extremos.

Mornidão, quietude, silêncio.
Nos dias, diáfana presença: aérea e angelical.
Nas noites, cultivo olhares: fixos, dirigidos ao infinito.
Mas em alguma parte de mim vive algo que é outro.
Que se desborda sem que eu saiba do que é feito.
Que deseja o que não conheço, com a força das madrugadas.
Esperei, paciente, que se acalmasse e não ferisse meus silêncios. Uma e outra vez, esperei.
Agora já não quero que silencie. Quero que fale com a voz que tenha, e os escuto.
Estas ânsias, movências, tempestades, vulcões e dissaberes são todos meus.
E os acolho, com a leveza do estar em casa e a certeza das inconstâncias.

Considerações finais - As tramas da subjetividade: desafios, desejos e dobramentos

Falar da própria produção musical lida diretamente com as dificuldades, por uma parte, do falar de um processo artístico com o qual se está diretamente envolvida, e que possivelmente por isto se possa oferecer um olhar absolutamente peculiar sobre as motivações e desejos envolvidos, e por outro, de não poder oferecer o distanciamento analítico que se tornou o modelo predominante em alguns círculos do campo da composição musical.

No entanto, nossa intenção é justamente questionar os paradigmas deste modelo dominante, que, junto com as perspectivas de análise supostamente isentas de envolvimento pessoal, elevou à categoria de método cientifico um discurso hegemônico falsamente neutro, e com isto buscando disfarçar um lugar de poder, autoridade e dominação do masculino, branco e europeu.

Se os saberes que não se enquadram neste modelo foram considerados subalternos, menos científicos, e com isto não são valorizados pela tradição acadêmica construída, é justamente este lugar que queremos questionar, e por isto nossa fala se centra precisamente na escolha do falar sobre nosso próprio trabalho, desejos e processos artísticos.

Ao mesmo tempo em que buscamos assim trazer a reflexão sobre nossa experiência para o centro do discurso, desejamos fazer de um relato pessoal uma possibilidade de trabalho como forma de espelhamento e possibilidade de transmissão de saberes, mas sobretudo uma via expressiva de relatos sobre o fazer artístico.

Pretendemos neste processo incorporar as reflexões trazidas pelas epistemologias feministas, que pretendem não apenas a inclusão das relações de gênero na leitura das sociedades, mas o questionamento do processo mesmo de produção de conhecimento, construído a partir de relações de poder, privilegiando os processos racionais em detrimento da subjetividade, considerando alguns protagonistas, ambientes e documentos como mais válidos do que outros (NOGUEIRA, 2015).

Assim, a epistemologia feminista defende o relativismo cultural, a historicidade dos conceitos e coexistência de temporalidades múltiplas (RAGO, 1998).

A autora destaca que os estudos feministas abrem possibilidades abertas que não se restringem a novos temas ou a uma política compensatória que inclua as mulheres nas narrativas históricas, mas descortinam um olhar sobre novos suportes e temas, aliado à um pensar feminina e subjetivamente sobre as práticas do pensar e escrever acadêmico.

Na história do pensamento feminista, a reflexão segue a experiência, opera-se uma deshierarquização dos acontecimentos, as práticas passam a ser privilegiadas em relação aos sujeitos sociais, a realidade já não cede à necessidade de encaixar-se na teoria previamente moldada.

No cotidiano das relações acadêmicas, no entanto, a vivência diária da exclusão das mulheres nos repertórios veiculados e considerados, nas orquestras, concursos de composição, nas obras na programação dos concertos, nos livros de história da música ou outros papeis de protagonismo é uma realidade tão presente que passa a ter status de uma suposta condição de normalidade.

Trazer a produção feminina para o centro do discurso pretende então lidar, não apenas com estes mecanismos de exclusão de protagonismos instituídos, mas também com os mecanismos velados da negação de toda e qualquer possibilidade de ocupação do espaço público, cotidiano ou simbólico.

Estes mecanismos se traduzem, por uma parte, na dificuldade de lidar, compreender, espelhar-se ou se inserir nos espaços públicos de atuação. Não apenas de ascender aos espaços, mas ainda além: da possibilidade de buscar criá-los.

De que forma buscar argumentos para justificar para uma maioria masculina que a ausência de mulheres não é só uma forma normal, mas um silenciamento de uma parcela significativa da produção musical?

Manter-se falando a partir das margens e buscar interlocução apenas com os pares ou buscar inserir-se nos meios instituídos, lidando com os mecanismos de validação que excluem os trabalhos e os modos de produzir das mulheres?

Neste sentido, este estudo busca, intencionalmente, trazer para o centro do discurso não apenas uma temática de inclusão do trabalho das mulheres, mas uma perspectiva de pesquisa onde a reflexão sobre o próprio processo, suas motivações e desejos, são o centro do trabalho.

Discutir não apenas produtos acabados, mas seus processos formativos e generativos.

Buscamos para isto apoio nas epistemologias feministas e na pesquisa artística, que defende a produção do conhecimento a partir da própria pratica, e de como a observação e reflexão sobre estes processos engendram, modificam e retroalimentam a prática artística.

Mais além da composição ou criação musical, buscamos então dialogar com a área da pesquisa artística, modalidade de trabalho acadêmico investigativo que tem o processo criativo e o produto artístico como foco e objetivo.

A investigação artística se desenvolve através da imersão do/a artista-pesquisador/a nas

atividades de criação e reflexão a respeito do processo, do reconhecimento de seu lugar de fala e de escuta do mundo, e do retorno destas reflexões à sua própria prática, desenvolvendo uma documentação que reflita dos procedimentos metodológicos adotados para o trabalho.

Coessens, Crispin e Douglas (2009) argumentam a favor de uma virada artística (artistic turn) no ambiente acadêmico, onde a cultura da pesquisa artística implica na desterritorialização das fronteiras estabelecidas entre os paradigmas do campo da pesquisa científica e das artes. O conceito de desterritorialização adotado pelas autoras refere-se às ideias de Deleuze e Guattari (1997, p. 508) de "um processo que tira o território de uma entidade previamente existente, abrindo as fronteiras e possibilitando a alteridade e a diferença".

As autoras destacam que na pesquisa artística a metodologia adotada assume formas hibridas, onde o objeto determina o método a ser utilizado, e as fontes são oriundas de práticas artísticas, da literatura de pesquisa e de processos artísticos. O material de pesquisa pode incluir, entre outros, interpretação, processos de criação, comparação com criações similares e o estudo da relação entre a manifestação artística e sua recepção (Ibid. Id., p. 68).

López-Cano e Opazo (2014, p. 130) destacam que a investigação artística pode converter-se em lugar de reflexão quando conseguimos pensar o mundo a partir do fazer. Isto traz uma dimensão diferente de apropriação do produto musical, tornando particular o produto da investigação. Ao mesmo tempo, todo o processo da prática investigativa gera um produto artístico, a partir de onde expressamos os resultados da pesquisa (idem, p.131). Os referidos autores ressaltam ainda que a prática artística oferece informação para a investigação, mas também é um espaço de reflexão, experimentação e comunicação da mesma, observando que "na investigação artística o que interessa é precisamente o acúmulo de ações que desenvolve o próprio autor da investigação" (ibidem, p.135). Assim, instaura-se o fazer reflexivo, a reflexão após a prática e a realimentação de uma pela outra.

Ao mesmo tempo, refletir teoricamente sobre a própria pratica artística requer um despir-se das normativas academicamente convencionadas, o que reitera as proposições das epistemologias feministas.

Falar em primeira pessoa, trazer-se para o centro do discurso e aprofundar-se em seu próprio processo, observando ressonâncias e particularidades, são os desafios primeiros deste trabalho. Ressaltamos este aspecto porque falar a partir das próprias realidades e percepções fere um suposto princípio ético de neutralidade da ciência, que, no entanto, cremos que está alinhado com todos os outros aspectos normativos que geraram um modelo cientifico que permitiu emergir apenas a produção masculina, branca e centro europeia, como um suposto paradigma a ser alcançado e desprovido de ideologia.

A abertura da concepção de documento no campo da história, que por consequência ressoa no

campo de todas as ciências humanas, traz a micro história, os relatos orais e pessoais, as narrativas memoriais, para o centro do discurso. Além da abertura de possibilidades documentais, as temáticas de gênero, sexualidades, raça e etnia, etc., emergem ainda como formas de entender o mundo que não podem mais ser consideradas como de uma pequena parcela da sociedade que se encontra apenas às suas margens.

Nesta perspectiva se insere este trabalho: buscar uma escuta das margens, a partir de nosso lugar de fala, de nosso processo de produção de conhecimento, atravessado por vivências, desejos e dobramentos.

Ainda, esta perspectiva lida de perto com um desejo de aprovação que tem feito, de forma tácita, ainda que nada fácil, parte da formação feminina heteronormativa ocidental. Educar-se para estar apta a casar e cuidar dos filhos, cuidar da aparência para fugir do estereótipo da loucura ao qual a medicina até a primeira metade do século XX associava as mulheres, cuidar do corpo e manter-se eternamente jovem, como os ideais femininos que a indústria da moda defende diariamente e em sentido amplo.

Cuidar de si e manter-se vinculada a um modelo feminino aceitável e controlado com o objetivo de aprovação pelos homens e pelas demais mulheres, com vistas a poder concretizar um modelo de vida onde a validação da mulher se dá pela aceitação do homem, seja pai, marido, professor ou colega e que não se torne uma ameaça para a comunidade feminina.

Este desejo de aprovação com o qual a construção da identidade feminina lida, de forma ao mesmo tempo declarada e subliminar, traveste-se, na cultura ocidental, de uma aura de "a forma como apenas as coisas devem ser", revestindo-se de uma crueldade ditatorial que afeta diretamente o estar no mundo para a imensa maioria das mulheres.

O tempo empregado em configurar-se e perfazer-se, individualmente, em um modelo exemplar de mulher, mãe, esposa, amante, profissional bem-sucedida, portadora (mas não dona) de um corpo cultivado dentro dos padrões ditados diariamente pelas propagandas, novelas e meios de comunicação, traz consigo um alto preço: a ausência de foco na capacidade de realizar escolhas, concretizar desejos e tomar decisões.

Veicular um modelo de feminino restrito e não diversificado, do qual muitas mulheres simplesmente não farão parte, porque sua estatura ou cor da pele naturalmente não atenderiam, é apenas uma parte dele.

O modelo dominante inclui uma desqualificação prévia do trabalho intelectual feminino, mediante modelos segundo os quais a priori a mulher pode desenvolver algumas funções, tomando como exemplo a prática musical, e não outras. Lucy Green destaca que, para este suposto ideal de feminilidade, as mulheres professoras ou cantoras são mais aceitas do que as mulheres instrumentistas, improvisadoras, compositoras ou intelectuais (GREEN, 2001). As atividades que aproximam o fazer

feminino ao trabalho intelectual são consideradas transgressoras a este modelo e sofrem punições veladas e explícitas, calcadas na desconsideração e menos valia do trabalho, tácitas e aplicadas a priori, onde a vinculação ao gênero determina o juízo de valor sobre o produto musical.

Outros modelos femininos foram excluídos e desconsiderados pelo discurso dominante, na linhagem das liliths, das bruxas, das meigas, das feiticeiras, das benzedeiras, das rezadeiras, das curandeiras, das videntes, ialorixás, das mulheres que assim se mantiveram no campo denominado cultura popular, distante do modelo científico positivista, asséptico e cartesiano.

No entanto, a exclusão operou justamente para as que se mantiveram longe do discurso dominante, aproximadas de um poder dado pelo conhecimento.

Desta forma, trazer-se para o centro do discurso e buscar compreender processos, falar em primeira pessoa e destacar as subjetividades nele incluídas, articuladas por desejos, dobramentos e bordas que se materializam em discursos que dialogam com a poesia e o discurso musical, se tornam o centro da proposição feminista, com fortes ecos na pesquisa artística.

Buscar um processo de conhecimento que lide com a diferença, com as possibilidades de tomar decisões sobre a postura acadêmica e artística como forma de estar no mundo, de ocupar os espaços públicos e fazer-se ver a partir da forma como se escolheu ser.

Assim, o processo de apresentar estas possibilidades e compreender de forma crítica os processos produtivos traz em si a gênese do encorajamento, da criação de elos de sororidade, aprovação, motivação do resgate do desejo de criar e da valoração das próprias memórias gerando, finalmente, redes de pertencimento e fortalecimento identitário, que constituem nossa contribuição para o questionamento das formas de ser e estar no mundo.

Se produz assim uma outra memória de sonoridades, repertórios e práticas, e o estabelecimento de relações e sobreposições entre os campos de possibilidades musicais e estas memórias.

As epistemologias feministas cumprem, desta forma, a função de oferecer uma outra forma de escuta e olhar, questionando a produção de conhecimento que prioriza a racionalidade, o distanciamento, e atrelado à ele o mundo masculino, heteronormativo, branco, ocidental.

Assim, a construção desta outra forma de olhar passa então por priorizar processos e não apenas produtos, e a reflexão sobre nossos processos artísticos se torna então o centro deste texto.

Convidamos Anzaldúa para encerrar conosco esta reflexão, quando observa que,

> Contudo, não é suficiente se posicionar na margem oposta do rio, gritando perguntas, desafiando convenções patriarcais, brancas. Um ponto de vista contrário nos prende em um duelo entre opressor e oprimido; fechados/as em um combate mortal, como polícia e bandido, ambos são reduzidos a um denominador comum de violência. O "contraposicionamento" refuta os pontos de vista e as crenças da cultura dominante e, por isso, é orgulhosamente desafiador. Toda reação é limitada por, e subordinada à, aquilo contra o qual se está reagindo. Porque o "contraposicionamento" brota de um problema com autoridade – tanto externa

> como interna – representa um passo em direção à liberação da dominação cultural. Entretanto, não é um meio de vida. A uma determinada altura, no nosso caminho rumo a uma nova consciência, teremos que deixar a margem oposta, com o corte entre os dois combatentes mortais cicatrizado de alguma forma, a fim de que estejamos nas duas margens ao mesmo tempo e, ao mesmo tempo, enxergar tudo com olhos de serpente e de águia. Ou talvez decidamos nos desvencilhar da cultura dominante, apagá-la por completo, como uma causa perdida, e cruzar a fronteira em direção a um território novo e separado. Ou podemos trilhar uma outra rota. As possibilidades são inúmeras, uma vez tenhamos decidido agir, em vez de apenas reagir. (ANZALDÚA, 2005, p. 706).

Desejo.

Ação.

Subjetividades.

Sonhos.

Pensamentos.

Memórias.

Marcadores.

Desterritórios.

Veios.

Lentes.

Vôos.

AGRADECIMENTOS

Isabel Nogueira: agradeço à Rosa, Antônio, Jacy, Lucia e Ernesta, que me ensinaram em casa e no dia a dia sobre o estar no mundo a partir do seu olhar plural. Agradeço à Laila Rosa pela interlocução terna e vigorosa e pelo aprendizado constante nas leituras e discussões sobre o feminino. Agradeço a Luciano Zanatta pelas descobertas, pelo amor, pelas conversas e risadas de todos os dias. Agradeço à Chico Machado, Isadora Nocchi Martins, Nikkolas Gomes Ferranddis, Carlos Ferreira, Ricardo De Carli, Gilberto Oliveira e Davi Covalesky pelas parcerias musicais em Vestígios Violeta e Lusque Fusque. Agradeço ao CNPQ, IA/UFRGS, PPGMUS/UFRGS e PPGMP/UFPel pelo apoio. Agradeço ao Grupo de Pesquisa em Criação Sonora (UFRGS), Grupo de Estudos em Música e Gênero (UFRGS) e ao Grupo SONORA!, pelas conversas e trocas sobre os temas da criação e do feminino. Agradeço à Pedro, Gabriel e Carolina por compartilhar o estar no mundo.

Laila Rosa: em primeiro lugar agradeço à espiritualidade e a minha mãe Iemanjá, ao Terreiro Xambá, minha casa espiritual. Agradeço as diversas interlocuções sobre Artevismos e feminismo negro e pós-colonialidade que se fortaleceram com a amiga e parceira Carol Barreto, Designer de moda, doutoranda

do Programa de Pós-graduação em Cultura da UFBA e professora do Bacharelado sobre Gênero e Diversidade. Interlocução que recentemente tem se estendido e fortalecido com esta linda parceria com a querida Isabel Nogueira. Agradeço ainda ao Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA) e ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Agradeço imensamente a Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros que me fortalece como importante espaço de afetividade e transformação. Por fim, agradeço a todas as queridas parcerias musicais que fizeram parte do meu 1º cd e a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, que viabilizou a realização deste projeto. Axé. Namastê.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Neila. *O som das compositoras de Salvador:* da experiência etnográfica. Relatório Final do Projeto de Iniciação Científica apresentado ao Programa PIBIC, UFBA, Salvador, 2014. 10p.

______. *O som das compositoras de Salvador.* Relatório Final do Projeto de Iniciação Científica apresentado ao Programa PIBIC, UFBA, Salvador, 2013. 15p.

ALVAREZ, Sonia E. Construindo uma política feminista translocal da tradução. *Estudos Feministas*, Florianópolis, Vol. 17(3), Set-Dez., p. 743-753, 2009.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia mestiza/ Rumo a uma nova conciencia. *Revista Estudos Feministas.* Tradução de LIMA, Ana Cecília Acioli. Florianópolis, Vol. 13(3), Set-dez., p. 704-719, 2005.

______. "Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo." *Revista Estudos Feminista,* Florianópolis, Vol. 8 (1), p. 229-236, 2000.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). *Psicologia social do racismo:* estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002. Pp. 25-58.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Caderno Pagu* [online], n.26, 2006. Pp. 329-376 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000100014&lng=en&nrm=iso. Acessado em 10/01/2013.

CASTRO, Luciana Martins. A contribuição de Nísia Floresta para a educação feminina: pioneirismo no Rio de Janeiro oitocentista. *Outros Tempos.* Vol. 7, Número 10, dezembro. Dossiê História e educação. Pp. 237-256, 2010.

CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon.* Urbana: University of Illinois Press, 1993.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The artistic turn – a manifesto.* Ghent: Orpheus Institute, 2009.

CURIEL, Ochy. Hacia La construcción de un feminismo descolonizado. MIÑOSO, Yuderkys Espinosa (org.). *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas Del feminismo latinoamericano.*Vol I. Buenos Aires: En La Frontera, 2010. Pp. 69-78.

CUSICK, Suzanne. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music.* Vol. 32, No. 1 (Winter), 1994. Pp. 8-27. Disponível em: www.jstor.org/stable/833149 . Acessado em: 15/08/2008.

DAVIS, Angela. *Blues, Legacies and Black Feminism:* Gertrud “Ma”Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday. New York: Vintage Books, 1998.

DELEUZE, Gilles & Guattari, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. 50ª ed. Rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

______. Criando Métodos de Pesquisa Alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação. BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). *Pesquisa Participante.* 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. Pp. 10-22.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *Samba no feminino:* transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas no século XX. Dissertação (Mestrado em Música), Florianópolis: UDESC, 2011.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde américa latina:* problemas e interrogantes. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

GREEN, Lucy. *Música, género y educación.* Madrid: Ediciones Morata, 2001.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu* (5), pp.07-41, 1995. Disponível em: http://periodicos.bc.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773. Acessado em 02/07/2008.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir*: a educação como prática libertadora. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LIMA, Paulo Costa. *Teoria e prática do compor II:* diálogos de intervenção e ensino. Salvador: edufba, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva.* Rio de Janeiro: Rocco, 1973.

LÓPEZ-CANO, Rúben e OPAZO, Ursula San Cristóbal. Investigación artística em música: problemas, métodos, experiencias e modelos. *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.* Barcelona, Dezembro de 2014.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação:* uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Iamurikuma:* música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia). Florianópolis: UFSC, 2005.

MOREIRA, Talitha Couto. *Música, Materialidade e Relações de Gênero:* Categorias Transbordantes. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

NASCIMENTO, Abdias; NASCIMENTO, Elisa Larkin. Dança da decepção: uma leitura das relações raciais no Brasil, S/D. Disponível em: <http://www.beyondracism.org/danca_decepcao.htm. Acessado em 08/11/2012.

NOGUEIRA, Isabel. A construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto. ROCHA, Luzia (ed). *Iconografia Musical - Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas.* Lisboa: CESEM/Universidade Nova de Lisboa, 2015.

NOGUEIRA, Isabel. Iconografia musical em performance ou: será que as formigas veem o céu de outra cor?. Conferência apresentada no 3º Congresso Brasileiro de Iconografia musical - Iconografia, música e cultura: relações e trânsitos. Salvador, 2015a.

NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS, Susan (orgs.). *Estudos.de gênero, corpo e música.* Série Pesquisa em Música no Brasil.. 1a ed. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013, v. 3.

NOLETO, Rafael. 2012a. *Poderosas, divinas e maravilhosas: o imaginário e a sociabilidade homossexual masculina*

construídos em torno das cantoras de MPB. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Belém: Universidade Federal do Pará, 2012. Disponível em: http://www.academia.edu/2433377/Poderosas_divinas_e_maravilhosas_o_imaginario_e_a_sociabilidade_homossexual_masculina_construidos_em_torno_das_cantoras_de_MPB. Acessado em setembro de 2013

OLIVEIRA FILHO, Pedro Amorim. *Compor no mundo:* um modelo de compor música sobre bases fenomenológicas. Tese (Doutorado em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2014.

______. Blog *Compor no Mundo.* Disponível em: https://compornomundo.wordpress.com/page/2/

PALOMBINI, Carlos. "Música Lésbica e Guei", de Philip Brett e Elizabeth Wood: notas de tradução. *PER MUSI: Revista de Performance Musical*, v. 8, p. 157-164, dez. 2003.

PAVLOSKY, Eduardo. *Proceso Creador:* Terapia Y Existencia. Buenos Aires: ediciones Búsqueda, 1982.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, Feminino, Plural.* Florianópolis: Ed.Mulheres, 1998.

ROSA, Laila. Do meu canto em viva água: percepções (ou devaneios poéticos e filosóficos) sobre criação musical, performance e teorias feministas a partir de ",Água Viva: um disco líquido"." 2015. No prelo.

______.*Feminaria musical ou epistemologias feministas em música no Brasil.* Projeto de Iniciação Científica apresentado ao Programa Permanecer 2012. 5p.

________. *Feminaria musical ou epistemologias feministas em música no Brasil:* das experiências etnográficas. Projeto de Iniciação Científica apresentado ao Programa PIBIC UFBA 2013. 12p.

______. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE):* músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3600

______.*Epahei Iansã!Música e resistência na nação Xambá:* uma história de mulheres. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2005.

ROSA, Laila; CARDOSO, Laura; SOBRAL, Rebeca. Feminaria musical: o que (não) se produz sobre mulheres e música no Brasil. VII ENCONTRO NACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA, *Anais* (no prelo). 2015. 15p.

ROSA, Laila. ; IYANAGA, M. ; HORA, E. ; SILVA, L. ; ARAUJO, S. ; MEDEIROS, Luciano ; ALCANTARA, N. . Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões. NOGUEIRA, Isabel; CAMPOS, Susan (orgs.). *Estudos de gênero, corpo e música.* Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. vol. 3, Pp. 112-128.

SCOTT, Joan. História de mulheres. BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da história: novas perspectivas.* São Paulo: Editora UNESP, 1992. Pp. 63-95.

SEGATO, Rita Laura. *A folk theory of personality types:* goods and their symbolic representation by members of the shango cult in Recife. Tese (Doutorado em Música). Belfast: The Queen's University of Belfast, 1984.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

VARGAS, Deborah R. *Dissonant Divas in Chicana Music:* The Limits of La Onda. Minneapolis/London: University of Minenesota Press, 2012.

VERGUEIRO, Viviane. É a natureza quem decide? Reflexões trans* sobre gênero, corpo, e (ab?)uso de substâncias. JESUS, Jaqueline Gomes de; e Colaboradores. *Transfeminismo: teorias e práticas.* Rio de

Janeiro: Matanoia Editora, 2014. Pp. 30-47.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as ialodês:* mulheres negras e a cultura midiática. Tese (Doutorado em Comunicação). UFRJ: Rio de Janeiro, 2007.

WHITELEY, Sheila; RYCENGA, Jennifer. *Queering the Popular Pitch*. New York: Routledge, 2006.

ZANATTA, L. Música Popular. Conferência durante o *I ENCONTRO BRASILEIRO DE MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE. UFRGS:* Porto Alegre, UFRGS, 2015.

ZANATTA, Luciano; NOGUEIRA, Isabel; MACHADO, João Carlos. Lusque-Fusque: Composición y Performance entre Canción y Musica Experimental. *Revista Sonic Ideas*, 2015 (No prelo).

- Gravações

Isabel Nogueira
Vestígios Violeta. NOGUEIRA, Isabel (intérprete). NOGUEIRA, Isabel (voz); OLIVEIRA, Gilberto (baixo): COVALESKY, Davi (violão); SCHELLEMBERG, Juan Pablo (piano); POPÓ, Renato (percussão). Pelotas, 2014. CD. Projeto financiado pelo Programa Procultura da Prefeitura Municipal de Pelotas.

Violeta. NOGUEIRA, Isabel; ZANATTA, Luciano: REVILLION, Monique (compositores). NOGUEIRA, Isabel (voz); ZANATTA, Luciano (computador e wavedrum); FERREIRA, Carlos (guitarra). Porto Alegre, 2015. Canção do projeto *Lusque-Fusque*. Gravação disponibilizada na plataforma virtual Soundcloud.

Azinconstâncias. NOGUEIRA, Isabel e ZANATTA, Luciano (compositores). NOGUEIRA, Isabel (voz); ZANATTA, Luciano (computador e wavedrum); FERREIRA, Carlos (guitarra). Porto Alegre, 2015. Canção do projeto *Lusque-Fusque*. Gravação disponibilizada na plataforma virtual Soundcloud.

Laila Rosa
- ,Água Viva: um disco líquido. ROSA, Laila (compositora e intérprete). ROSA, Laila (voz, violino, rabeca, cavaquinho, guitarra baiana e direção musical); CALDAS, Julio (voz, guitarras, violão de aço, viola caipira e direção musical); LOURENÇO, Mauricio (voz, violão e direção musical); HARDMANN, Ricardo (percussões); MARIN, Mariana (voz e percussões); SANTIAGO (contrabaixos acústico e elétrico); Com participações especiais diversas. Salvador, 2013. CD. Projeto contemplado pelo edital Demanda Espontânea da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Disponível na plataforma virtual Soundcloud.

- De sertão e arranha-céu. ROSA, Laila (compositora e intérprete). ROSA, Laila (voz); Participações especiais: AZEVEDO, Gustavo (pífanos e voz); ARAÚJO, Ana (caracaxá); BETO DA XAMBÁ (ilú); GUITINHO DA XAMBÁ (voz); IRAN DA XAMBÁ (Ilú); PUBLIUS (bandolim e voz). Música que integra o cd ",Água Viva: um disco líquido". Gravação disponibilizada gratuitamente da plataforma virtual Soundcloud.

- Mar Azul. ROSA, Laila (compositora e intérprete). ROSA, Laila (voz e 1º violino); Coletivo Os Ventos: CALDAS, Júlio (violão); HARDMANN, Ricardo (percussões); MARIN, Mariana (percussões). Participações especiais: D'URSO, Renata (viola); FIGUEIREDO, Priscila (2º violino);TAVARES, Laís (violoncelo); NOBRE, Cassio (Ud). Música que integra o cd ",Água Viva: um disco líquido". Gravação disponibilizada gratuitamente da plataforma virtual Soundcloud.

O lamento de Fedra

ou o lamento de Lilian Campesato na imagem de Fedra[1]

Tânia Mello Neiva[2] | Universidade Federal da Paraíba (Brasil)

Thiago Cabral[3] | Universidade Federal da Paraíba (Brasil)

Resumo: Neste artigo, abordamos a relação entre "*Fedra",* peça para voz solo de Lilian Campesato, as lamentações praticadas em ritos funerários e as personagens femininas da tragédia grega, com o objetivo de levantar discursos e signos sobre a emoção e o papel que as mulheres desempenham neles. Levando em consideração autores como Bourdieu, Perrot, Dominici, Del Priori, McClary, Cusick, Bonini Baraldi-, Tolbert, Mazo, Rosemberg, Nietzsche e outros, nós partimos da premissa de que existe uma correlação de ordem semântica e sonora entre Fedra e as lamentações rituais. Neste sentido, a investigação centrou-se no estudo dos sonogramas a fim de identificar de que maneira os materiais vocais encontrados estabelecem expressões afetivas. Constatamos que os lamentos e a música Fedra possuem forte aproximação, ainda que reconheçamos que determinadas estratégias assumidas pela compositora traduzem uma postura singular quanto à disposição dos sons e do significado.

---

[1] *Fedra's Lament - or the Lament of Lilian Campesato over Fedra's image.* Data de submissão: 06/11/2015. Data de aprovação: 10/12/2015.

[2] Tânia Mello Neiva é violoncelista e pesquisadora em música. Atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado em Musicologia/Etnomusicologia do programa de pós graduação em Música da UFPB - Universidade Federal da Paraíba. Tem como orientador o Prof. Dr. Didier Guigue e co-orientadora a Profa. Dra. Adriana Fernandes e pesquisa as mulheres na música experimental brasileira. Obteve seu título de mestre em 2006, em musicologia histórica pela UNICAMP. Em sua pesquisa intitulada "Cinco Mulheres Compositoras na Música Brasileira Erudita Contemporânea"; investigou a inserção da mulher no campo da composição brasileira erudita na segunda metade do século XX através de cinco estudos de caso: Jocy de Oliveira, Maria Helena Rosas Fernandes, Vânia Dantas Leite, Marisa Resende e Denise Garcia. Para realização da pesquisa contou com o financiamento da FAPESP. Email: tanneiva@gmail.com

[3] Thiago Cabral é especialista, mestre e doutorando em musicologia, com linha de pesquisa em musicologia sistemática dos séculos XX e XXI pela UFPB, sob orientação de Didier Guigue. Como docente, ministrou disciplinas teóricas e de instrumento (piano) em cursos de graduação (licenciatura e bacharelado) na UFPI, UFPB, IFRN e atualmente no IFPI. Possui trabalhos publicados em congressos nacionais e internacionais na área de musicologia, teoria e análise musical. Sua Tese busca o desenvolvimento de um modelo capaz de abarcar, de maneira equilibrada, aspectos técnicos, estéticos, criativos e sócio-contextuais por meio da peça "Sinfonia em Quadrinhos" (1986) do compositor alagoano Hermeto Pascoal (1936). Email: thiagocabral@ifpi.edu.br

Palavras-chave: música e emoção. lamentos. Fedra. música contemporânea. noise music. música experimental.

Abstract: We will approach the relationship between the piece for solo voice *Fedra* (2014) by Brazilian performer/ artist Lilian Campesato and the lamentations practice in funeral rites and female characters in Greek tragedy searching for the discourses and signs of emotion and the role women play in these. Considering authors such as Bourdieu, Perrot, Dominici, Del Priori, McClary, Cusick, Bonini-Baraldi, Tolbert, Mazo, Rosemberg, Nietzsche and others, to support our argument we assume that *Fedra* and ritual laments have semantic and sound correlations. We analyzed the music based on the study of sonograms in order to identify how the vocal materials of *Fedra* provide affective expressions. We noted that the laments and the *Fedra* music have strong similarities even though we recognize that the composer assumes and chooses some strategies that reflect a singular stance with regard to the arrangement of sounds and meaning.

Keywords: music and emotion. laments. Fedra. contemporary music. noise music. experimental music.

O lamento é uma expressão verbal que utiliza características musicais como melodia e ritmo e é presente em diversas culturas não apresentando uma forma única. Geralmente é associado ao sentimento de dor da perda e vinculado a rituais de transição e passagem (como o funeral e o casamento)[4]. É predominantemente praticado por mulheres (sendo mesmo considerado uma função feminina dentro de suas comunidades) e é, na maioria das vezes, vocal,

[4] Apesar de não ser tão comum como nos rituais de funeral, o lamento associado ao casamento é citado por Elizabeth Tolbert no artigo *Women Cry with words: symbolization of affect in the Karelian Lament,* publicado em 1990. Neste artigo a autora analisa os lamentos da Carélia situados no leste da Finlândia e na região soviética Carélia, ou República da Carélia à noroeste da Rússia. Os lamentos inseridos nos rituais não existem mais nessa região. Hoje, segundo a autora, eles são realizados em contextos não-ritualísticos, por exemplo quando amigos antigos se encontram depois de um longo período separados, ou para *lamentar* as tristezas e durezas da vida, do cotidiano (Tolbert, 1990, p.80). Há também aqueles lamentos compostos para serem apreciados esteticamente como manifestações artísticas. Esses são de outra natureza, diferente da que estamos abordando neste texto, no entanto se relacionam com os lamentos rituais no sentido de terem em sua origem a influência direta dessas manifestações, sendo também relacionados à dor da perda, ou à momentos transitórios vividos pelas personagens que os interpretam e apresntam, sempre (outra característica do lamento) femininas. Esses outros tipos de lamentos estão inseridos na cultura musical ocidental e têm origem no teatro grego antigo. (ROSAND, sd, in The New Grove Dictionary of Music, *Lamento*, sp). São os lamentos que aparecem em óperas já no período Barroco e depois ganham certa autonomia e independência, sendo apresentados ainda no contexto da ópera, mas também como livre expressão artística popular. No contexto da ópera barroca são de caráter livre se aproximando do recitativo, sem regras formais muito estabelecidas. Geralmente exploram movimentos descendentes em tetracordes e usam, mais do que em outros momentos na ópera, referências do choro, como soluço, respiração, voz quebrada entre outros. Ainda, caracterizam-se, como um momento de grande intensidade emocional da ópera e, justamente por isso, não são enquadrados dentro de regras formais estritas de métrica ou padrões melódicos, por exemplo (ibid).

embora existam *lamentos* instrumentais[5].

Além de associado à dor da perda e a processos de transição, o lamento ritual exerce diversas outras funções dentro das diferentes culturas, assumindo não só o papel de facilitar a passagem do falecido para o mundo espiritual, mas de estabelecer socialmente o lugar da família, de afirmar jogos de hierarquia entre os familiares e entre as famílias influentes da comunidade, de estabelecer o lugar da mulher que lamenta em relação ao defunto ou a outros parentes, ou de outros parentes em relação ao defunto e em relação aos familiares em geral. É uma teia complexa de relações como demonstrado na tese de doutorado (2010), publicada como livro (2013) do pesquisador Fillipo Bonini-Baraldi. O etnomusicólogo focalizou seus estudos nas manifestações musicais da comunidade cigana da pequena aldeia de Ceuas da Transilvânia central, abordando o evento do choro e as emoções implicadas neste. Uma das situações observadas por Bonini-Baraldi foi o ritual de funeral e o lamento das mulheres da comunidade. O ritual todo é realizado e construído dentro de um jogo de poder e status social, no qual toda a comunidade se envolve, mesmo aqueles indivíduos que não tinham nenhuma relação direta com a família do falecido ou com o próprio. Dura três dias e em determinado momento (depois de uma série de etapas – anunciação da morte com os sinos da igreja, higienização do corpo e o vesti-lo, preparação das comidas, compra das bebidas e tantas outras) tem-se na sala principal o corpo cercado por mulheres da família (*neamuri* - mãe, irmã, nora, esposa, cunhada, tia, prima etc.), os músicos posicionados próximos ao falecido, outros familiares (*neamuri*), amigos e todas as outras pessoas *estrangeiras* (*straini)* àquele contexto familiar como espectadoras que esperam ser sensibilizadas através do lamento das mulheres da família. Nesse contexto, os lamentos desempenham uma difícil tarefa de sensibilizar os presentes, criando o sentimento de empatia e também de tristeza e compaixão (fazendo o público, por exemplo, acessar suas próprias experiências de dor de perda e outros). É esperado que o público composto pelos *neamuri* e pelos *straini,* seja invadido por esses sentimentos e que isso resulte no choro[6]. Essas intricadas relações de sentimentos envolvem o modo de sentir *milă*[7].

---

[5] Podemos encontrar *lamentos* associados a músicas instrumentais de caráter programático no final do século XVII e início do XVIII como demonstrado no verbete do Groves: "Froberger's Suite in C (1656) bears the title *Lamento sopra la dolorosa perdita della Real Maestà di Ferdinando IV*; several sets of sonatas including Biber's Mystery (or Rosary) Sonatas (1676) and Kuhnau's Biblical Sonatas (1700) contain occasional 'lamento' movements; and Bach's Capriccio in B (1704) 'sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo' contains an 'allgemeines Lamento der Freunde'. Although the term generally refers to the expressive musical language and dramatic intentions of these movements, in Bach's capriccio it also refers to the descending tetrachord on which the movement is based". (ROSAND, sd, in The New Grove Dictionary of Music, *Lamento*, sp – nosso grifo). Também são citados *Lamentos* instrumentais pela pesquisadora Hélène Delaporte em sua pesquisa sobre o tema na região de Epirus ao nordeste da Grécia. Esses lamentos instrumentais são chamados *Miroloyia;* mesmo termo utilizado para se referir aos lamentos vocais tradicionais dessa região. Diferente dos vocais, que são realizados somente por mulheres, estes são executados por homens em contexto de festas. Nesse caso há ainda remuneração para os músicos. No caso das mulheres isso não ocorre – o lamento não tem conotação artística estética explicita e muito menos a possibilidade de remuneração. (DELAPORTE, 2008, p.55-59)

[6] É importante ressaltar que o choro dos *straini* é diferente do lamento – é mais íntimo, sem palavras, mais silencioso e discreto (Bonini-Baraldi, 2013)

[7] No texto de Bonini-Baraldi fica claro que a tradução do termo *milă* é bastante difícil e não consegue abranger toda sua

> Dentro do *"choro aos borbotões*[8]*",* não é o desgosto que é declamado, e sim as relações de *milă* que são tecidas, e como se perdeu um ser, um vínculo se quebrou, é necessário consertar, tecer novamente de maneira verbal. Eu demonstrei que a expressão pública de desgosto, pesar, dos *neamuri* tomam a forma de uma rede de relações (figura 37); podemos afirmar agora que aquilo que se propaga é uma qualidade de experiência intersubjetiva chamada *milă.* (BONINI-BARALDI, 2010, p.200)[9]

As variadas e complexas funções do lamento também são abordadas pela pesquisadora Ruth Emely Rosenberg em seu artigo *A voice like thunder: Corsican women´s lament as cultural work* (2004). Não existe mais, praticamente, o lamento das mulheres da ilha de Córsega, no mar mediterrâneo, o qual, tradicionalmente, era associado ao ritual do funeral. Hoje, em um movimento de resgate da memória dessas manifestações, os lamentos ou são realizados em contextos de apreciação artística (concertos e gravações de manifestações populares) ou a título de pesquisa.[10] Rosenberg, assim como Bonini-Baraldi demonstra que os *Voceri* (lamentos) tinham a função de estabelecer complexas e intricadas relações sociais – entre famílias, entre indivíduos dentro da família, entre indivíduos externos e a família e tantos outros. Além dessas funções, a pesquisadora aborda a própria questão da posição e da condição da mulher quer como mediadora dos processos transitórios (vida – morte, virgem – esposa, não mãe – mãe etc.), quer como responsáveis por fazer denúncias e apontar injustiças e, ainda, incitarem a ação vingativa ou justiceira. Para Rosenberg, os lamentos das mulheres de Córsega implicam um lugar de poder para as mesmas, especialmente em tempos de crise:

> Na primeira metade deste artigo, eu demonstro os caminhos com os quais o *voceru* corso alcança o trabalho cultural associado à morte e ao lamento na tradição da sociedade de Córsega. Essa análise baseia-se nos trabalhos recentes sobre o lamento grego como, dentro de sociedades patriarcais, os lamentos servem como um meio com o qual as mulheres assistem suas comunidades durante tempos de crise, comentam as relações sociais, e entram no conflito. Na segunda metade do artigo, eu considero como o *voceru* foi, numa instância particular, adaptado para complementar trabalhos culturais no século XXI. Esse exemplo demonstra que, apesar da tradição do improviso do lamento estar morta, o repertório pode ser usado para

complexidade. O autor prefere usar exemplos de aplicação do mesmo na fala das pessoas, a tentar traduzi-lo.

[8] O termo em francês usado por Bonini-Baraldi é: "pleur à grand bouche" – expressão decorrente da original romana utilizada localmente: "pleurer à pleine bouche" que pode ser traduzida palavra por palavra para o francês: "pleurer à grande bouche". Escolhemos utilizar para essa tradução a expressão idiomática em português: *chorar aos borbotões,* que indica um choro muito intenso. As expressões tanto em francês como em português - na nossa tradução – referem-se ao *lamento* das mulheres especificamente.

[9] Nossa tradução. Segue o original: Dans le pleur « à grand bouche », ce n'est pas le chagrin qui est déclamé, ce sont plutôt des relations de *milă* qui sont tissées, et comme il manque un être, un fil de ce lien, il faut retisser l'ensemble, verbalement. J'ai montré que l'expression publique du chagrin des *neamuri* prend la forme d'un réseau de relations (figure 37) ; on peut affirmer maintenant que ce qui le propage est une qualité de l'expérience intersubjective appelée *milă.*

[10] Sobre o desaparecimento do lamento nos rituais fúnebres do povo de Córsega – uma das manifestações culturais mais antigas daquele povo, datando de antes do cristianismo (ROSENBERG, 2004, p.32) –, Rosenberg tece uma interessante relação de gênero e poder, demonstrando como as mulheres perderam seu campo de atuação com essas mudanças ocorridas, principalmente, segundo a pesquisadora, em decorrência das duas Guerras Mundiais, que transformaram todo o contexto social da ilha. As mulheres, geralmente responsáveis pelos cantos do *Voceru* (lamento) e das canções de ninar, tiveram de se adaptar a um novo contexto social no qual uma de suas principais funções sociais não tinha mais espaço. (*Idem*, p.34).

> realizar novas funções. É sugerido que em Córsega, e talvez em outros lugares, a voz feminina *em canção* retém sua autoridade peculiar em tempos de conflito e crise. (ROSENBERG, 2004, p.32)[11]

A autora demonstra que, nos lamentos, as mulheres assumem o papel de denunciar injustiças, ou mesmo apontar os culpados pela morte do defunto (seja uma pessoa específica seja uma situação social que propiciou a morte), e incitam principalmente os homens da comunidade a agirem vingando o morto e estabelecendo/reestabelecendo uma situação de justiça.[12] Esse lamentos são importantíssimos socialmente porque estabelecem uma situação de equilíbrio.

Há uma divisão bem clara dos papéis femininos e masculinos sendo que, nos lamentos, cabe às mulheres expressarem por si e por toda a comunidade a dor e o sentimento de raiva, de injustiça e, consequentemente, garantir que essa injustiça acabe e que os homens assumam seus papéis e vinguem toda a comunidade.

Os lamentos devem, por um lado, construir uma irmandade entre as mulheres – eles incentivam a participação feminina nessa prática, criando uma espécie de cumplicidade entre elas – e, por outro, têm a função de exigir do homem, com a força do coletivo feminino, que exerça seu papel social de bom provedor e protetor. Assim, são elas que despertam a sociedade em que vivem para a ação, através de uma das únicas, senão a única, forma pública de expressão e participação da mulher (ROSEMBERG, 2004, p.37-38 e 39-40). Utilizando as palavras de Tolbert ao referir-se aos lamentos rituais: "Eles agiam simultaneamente como um comentário nos complexos e intricados rituais e como uma força eficaz necessária." (TOLBERT, 1990, p.80)[13]

Em *Women Cry with Words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament,* (1990), Elizabeth Tolbert traz também a dimensão do lamento individual privado, que mesmo não sendo de exclusividade feminina é associado ao gênero. É caracterizado também pela dor da perda, podendo essa dor ser mais genérica, como a perda de uma vida de prazeres da infância, a perda de um estado de felicidade no casamento etc. (*Idem*, 1990, p.80)[14]

---

[11] Nossa tradução. Segue o original: "In the first half of this paper, I demonstrate the ways in which the Corsican *voceru* accomplished the cultural work associated with death and mourning in traditional Corsican society. This analysis draws on recent work on Greek lament that shows how, within patriarchal societies, laments can serve as a means by which women assist their community during times of crisis, comment on social relationships, and enter into conflict. In the second half of my paper, I consider how the *voceru* has, in one particular instance, been adapted to accomplish comparable cultural work in the twentyfirst century. This example demonstrates that, though the tradition of improvising laments is defunct, the repertory can be used to perform new social functions. It suggests that in Corsica, and perhaps elsewhere, the female voice *in song* retains its peculiar authority in times of conflict and crisis. (ROSENBERG, 2004, p.32)

[12] Essa situação é mais recorrente em lamentos para pessoas que morreram antes do *tempo natural da vida*, antes de alcançarem uma idade mais condizente com a morte ou que morreram por doenças. Quando ocorre, por exemplo, um assassinato, ou alguém morre em um acidente, ou por questões políticas, os lamentos tendem a assumir esse papel político também. (*Idem*, p.35)

[13] Nossa tradução. Segue o original: "They acted simultaneously as a commentary on the intricate ritual complexes and as a necessary efficacious force." (TOLBERT, 1990, p.80)

[14] Essa dimensão da dor da vida cotidiana também aparece nos lamentos rituais e é demonstrado por Bonini-Baraldi (2010),

Muitas culturas diferentes apresentam funções e características sociais e emocionais muito similares nos lamentos rituais, sendo que estes são associados, frequentemente, à figura feminina (por ser comumente relacionada às emoções presentes nos mesmos), que se torna responsável por sua realização. Outrossim, os lamentos de diferentes culturas compartilham características e qualidades sonoras e musicais, sendo um campo rico de investigação de elementos culturais, relações de gênero, música e emoção, música no contexto ritual entre outros, como bem colocado por Tolbert:

> Lamentos estão no centro de um nexo intrigante de questões relacionadas ao afeto e à *performance*, e há atualmente um crescente interesse nesse comovente e belo gênero peoético-musical em diversas disciplinas (FELD, ed, n. d.). Eles são conhecidos ao redor do mundo e apesar das grandes variações culturais, têm similaridades notáveis na suas estruturas e contextos, comumente exibindo uma maneira de *performance* caracterizada pelos ícones do choro. Uma das razões mais importantes em se estudar lamentos é que eles propiciam um estudo de caso dos processos simbólicos através dos quais as formas musicais são investidas de emoção e portanto de significado. A compreensão do processo do lamento pode também ajudar a iluminar assuntos teóricos relacionados, como o lugar da música dentro do ritual, o papel de gênero e os comportamentos expressivos (lamentos são usualmente cantados por mulheres), a relação entre significados de expressão adquiridos psicobiologicamente e culturalmente, e a inter-relação dos vários sistemas expressivos dentro da cultura.(TOLBERT, 1990, p.81-82)[15]

Talvez a característica acústica musical mais básica e comum aos lamentos rituais de diferentes culturas seja a presença dos chamados *ícones do choro*, apontados por Urban (1988) em suas análises comparativas dos lamentos em três etnias indígenas no Brasil. O pesquisador categoriza quatro gestos associados ao choro: 1) *"rajadas forçadas de ar"*[16] – *"Cry break,* 2) a inalação vocalizada – *"voiced inhalation"*, 3) a voz rangida – *"creaky voice"*, e 4) as vogais em falsete – *"falsetto vowels".* (Urban, 1988, p. 389).

Margarita Mazo (1994) faz uma detalhada categorização desses elementos, analisando os lamentos de mulheres russas. Amplia as categorias criadas por Urban e propõe a caracterização da *respiração* pela *inalação vocalizada longa, curta* e *inaudível* e pela *exalação* frequentemente contaminada por sons de *arfadas de ar* e *bruscos estouros.* Define as características tímbricas, evidenciando o que chama de

---

por Rosenberg (2004) e por Urban (1988). A diferença é que o foco do ritual está em outro lugar – está no defunto, nas relação sociais, nas relações intersubjetivas associadas aos sentimentos de perda, tristeza, etc. O aspecto do privado individual associado à ideia do lamento como uma expressão própria da mulher (por ser um dos poucos espaços permitidos à sua exposição), e por isso mesmo ter uma força mobilizadora importante para os estudos feministas, será abordada mais adiante sendo relacionada aos lamentos das personagens da mitologia grega nas tragédias.

[15] Nossa tradução. Segue o original: "Laments are at the center of an intriguing nexus of issues relating to affect and performance, and there is presently an increased interest in this moving and beautiful music-poetic genre in several disciplines (Feld ed, n. d.). They are known throughout the world, and despite wide cultural variations how striking similarities in structure and context, often exhibiting a manner of performance characterized by the icons of crying. One of the most important reasons to study laments is that they provide a case study of the symbolic processes by which musical forms become invested with emotion, and therefore meaning. Insight into the lament process may also help illuminate related theoretical issues such as the place of music within ritual, gender roles and expressive behavior (laments are usually sung by women), the relationship between psychobiological and culturally acquired means of expression, and the interrelationship of various expressive systems within culture." (TOLBERT, 1990, p.81-82)

[16] Traduzimos o termo *cry break* a partir da tradução feita para o francês por Bonini-Baraldi em sua pesquisa: "éclats d'air pulsé" (BARALDI, 2010, p.209)

voz fina e *voz nasal*, e afirma que nos lamentos é comum o uso de *aberrações* tímbricas (1994, p. 194), como o *creaky voice* de Urban, a quebra da frequência fundamental, modulação simultânea de amplitude e frequência, e turbulência espectral. (*Idem*, p. 194).

Outros pesquisadores já referidos neste trabalho, como Tolbert (1990), Bonini-Baraldi (2013) e Rosenberg (2004) utilizam essas mesmas categorias do choro e adicionam outras em suas análises. Vemos como constante, destarte, nas análises dos lamentos fúnebres, os gestos e os ícones do choro, como respiração, soluço, gemido, entre outros.

É também bastante comum, embora não imprescindível, a característica improvisatória destes - mesmo naqueles lamentos cujo o texto é estruturado previamente, inclusive respeitando rimas e regras rítmicas como apontado por Rosenberg em referência aos *Voceri* corsos: "Mesmo envolvendo um grande grau de improvisação, os *Voceri* são construídos baseados em um repertório comum de temas, metáforas e fórmulas poéticas convencionais." (ROSENBERG, 2004, p.35.)[17]. É esperado que a mulher interfira nessas regras e normas para tornar a performance mais expressiva, emotiva e eficaz.[18] Assim como também é percebido a presença de um texto (pode ser cantado, recitado ou chorado) que faz menção aos sentimentos que estão em curso durante o ritual e àquelas relações sociais já mencionadas. Frequentemente esse texto é incompreensível, como bem explicitado por Tolbert (1990) e Delaporte (2008). A incompreensão pode ser reflexo do direcionamento ao defunto e ao mundo espiritual (o qual não é regido pelas mesmas regras semânticas do mundo dos vivos):

> A intenção da cantora parece ser de disfarçar e distorcer o significado do lamento através de meios musicais textualmente dependentes, ofuscando um texto já disfarçado com metáforas impressionantes e formas gramaticais confusas não usadas na linguagem do cotidiano. (TOLBERT, 1990, p.92)[19]

Pode também, simplesmente, vir da necessidade de privilegiar a expressividade sonora, como afirma Delaporte sobre a relação música-texto nos lamentos femininos gregos (mirologias):

> Sem entrar nos detalhes da análise da articulação da relação música-texto, a principal característica estilística que emerge é que as mulheres inserem no interior mesmo das palavras, sílabas sem significado. Estas, são colocadas nos mesmos lugares melódicos, conduzindo a lugares difíceis, tornando a compreensão do texto impossível, introduzindo a desordem do ponto de vista do sentido. Mas, do ponto de vista melódico essas sílabas atuam como uma

[17] Nossa tradução. Segue o original: "Though they involved a large degree of improvisation, *voceri* are built on a common repertoire of conventional themes, metaphors, and poetic formulae." (ROSENBERG, 2004, p.35)

[18] Em seu artigo, Tolbert (1990) relata sua experiência de tentativa de realizar um lamento se apoiando nas orientações das mulheres lamenteiras e como, mesmo com o texto do lamento dado, era cobrado dela maior interferência no texto para garantir a veracidade da performance – ela deveria colocar mais palavras, acentuar de maneira diferente, mudar palavras, etc. – (Tolbert, 1990, p.98)

[19] Nossa tradução. Segue o original: "The intent of singer seems to be to disguise and distort the meaning of the lament by textually dependent musical means, obfuscating a text already disguised with striking metaphors and confusing grammatical forms not used in everyday language." (1990, p.92).

> espécie de refrão. Esses soluços estilizados cantados em falsetes ocorrem com regularidade proporcionando uma grande intensidade dramática. (DELAPORTE, 2008, p.57)[20]

São justamente esses gestos, as alterações nas palavras e no sentido semântico do texto, juntamente com os próprios ícones do choro, que mais nos interessam para aproximar a música de Lilian Campesato aos lamentos fúnebres e às figuras femininas na tragédia grega simbolizada por *Fedra.*

Fedra - o mito e a tragédia

Fedra é o nome da personagem feminina de um mito grego que vive um drama passional. Casada com Teseu, Fedra é madrasta de Hipólito, filho de Teseu com Hipólita (ou Antíopa-, ou Melanipe), um jovem apaixonado pela caça. Uma das principais características de Hipólito é sua quase aversão às mulheres[21]. É devoto de Artêmis, a deusa da caça, frequentemente associada às características comumente consideradas masculinas. O drama se inicia quando Afrodite, deusa do amor, enciumada da devoção de Hipólito por Artêmis, decide puni-lo e lança um feitiço sobre Fedra para que esta se apaixone perdidamente pelo enteado. Enfeitiçada, Fedra, aos poucos, percebe seus novos sentimentos arrebatadores para com o enteado e depois de sofrer em silêncio, por considerar seus sentimentos vexaminosos, incestuosos, decide declarar-se ao novo amado passando a ver seus sentimentos como a mais pura expressão do amor, não podendo assim ser pecaminoso. Aproveita uma situação de ausência de Teseu por conta de uma viagem e declara seu amor à Hipólito durante uma caçada. É imediatamente rejeitada pelo enteado, que apesar de surpreso e revoltado pela investida da madrasta, permanece em silêncio, sem denunciar à seu pai a ação de Fedra. Fedra, por sua vez, cai em desgraça pela vergonha de ter se declarado e, por raiva pela reação de Hipólito (e aconselhada por sua criada), o acusa, para Teseu, de a ter assediado. Tomado pela ira, Teseu manda matar o filho em uma de suas caçadas. Fedra, arrependida de ser a responsável pela morte de seu amado, se enforca, tirando a própria vida.

A imagem feminina de Fedra pode ser abordada por diversos ângulos simbólicos. Para o presente trabalho, que não pretende um aprofundamento no mito de Fedra, interessa entender a relação entre a figura feminina e suas formas típicas de expressão na tragédia, buscando a ligação com os lamentos rituais e a emoção.

---

[20] Nossa tradução. Segue o original: "Sans entrer dans les détails de l'analyse de l'articulation du rapport musique-texte, la caractéristique stylistique principale qui se dégage est que les femmes insèrent a l'intérieur même des mots des syllabes sans signification. Celles-ci, placées toujours a la même place mélodique, rendant par endroits difficile, voire impossible la compréhension du texte, introduisent du désordre du point de vue du sens. Mais du point de vue mélodique, ces syllabes agissent comme une sorte de refrain. Ces sanglots stylises chantes en voix de fausset interviennent avec régularité tout en portant une grande intensité dramatique." (DELAPORTE, 2008, p.57).

[21] Ele é considerado misógino – total aversão às mulheres. –, estando inclusive bem inserido no contexto social de Atenas em que as mulheres eram vistas como um mal necessário (necessárias apenas para a procriação), eram subjugadas e desconsideradas da polis grega e a misoginia era comum (SILVA, 2011, p.8, 73).

Vale ressaltar que a tragédia desempenha um papel importantíssimo tanto em representar a dinâmica social real da polis – incluindo não só a visão das classes abastadas, mas também daqueles que não eram cidadãos, dentro da voz do coro, por exemplo, e das mulheres (que tinham personagens próprios, inclusive como protagonistas – Medéia, Fedra, Antígona etc.) – como de possibilitar novas visões de mundo e ações práticas. Nesse sentido, para Giorgio (1993), Eurípedes é considerado, dentro do grupo dos três grandes trágicos gregos – Ésquilo, Sófocles e Eurípedes – o porta-voz das questões femininas. O dramaturgo representa, com frequência, mulheres da mitologia, mostrando sua condição desfavorável imposta pelo gênero e, ao mesmo tempo, apresentando personagens transgressoras.[22]

Em artigo sobre a performance de Electra, Ana Lúcia Hernandez di Giorgi inicia sua argumentação aproximando as lamentações típicas das mulheres na tragédia grega às lamentações contemporâneas:

> Não seria talvez exagero admitir que adentrar o mundo da tragédia grega é nele reconhecer alguns aspectos do mundo que ainda hoje nos envolve. Quão breve parece ser o tempo que dele nos separa quando ainda em suas cordas vibram os mesmos sons de antigamente: os lamentos das mulheres, os clamores sufocados da revolta, os refrãos da dor, do medo e do desespero. (GIORGI, 1993, p.113)

É interessante notar como aqui também o lamento[23], mesmo não sendo o lamento ritual associado aos funerais, é também associado a sentimentos de dor, da revolta, do medo e do desespero. Em sua dissertação de mestrado *As Estratégias de Ação das Mulheres Transgressoras em Atenas no V século a.C.*, a pesquisadora Talita Nunes Silva argumenta que, se por um lado, os lamentos das mulheres são

---

[22] Cabe dizer, contudo, que mesmo sendo considerado frequentemente o porta voz das questões femininas – tendo escolhido importantes personagens mulheres como protagonistas em sua obra, como *Medéia* (431 a.C.), *Hécuba* (424 a.C.), *Andrômeda* (425 a.C), *As Suplicantes* (423 a.C.), *Electra* (420 a.C.), *As Troianas* (415 a.C.), *Ifigênia em Tauris* (414 a.C.), *Helena* (412 a.C.) e *As Bacantes* (405 a.C.) – em *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo,* Nietzsche sugere que Eurípedes seria o responsável pela morte da arte trágica, que em sua concepção é a aliança entre o apolíneo (representando a racionalidade e a beleza, responsável pelo processo de individuação – através da palavra e da cena na tragédia) e o dionisíaco (representando a vida, responsável pelo reencontro das pessoas com a natureza, com o universo e também pela desintegração do eu – através da música). O filósofo acusa Eurípedes de ser responsável pelo suicídio da tragédia por causa da sua postura excessivamente racional e crítica, por seu "socratismo", que o faz excluir da arte trágica aquilo que a define: o dionisíaco, a música. (MACHADO, 2005). Não aprofundaremos a questão colocada por Nietzsche sobre o caráter excessivamente racional de Eurípedes.

[23] Já na Grécia Antiga era comum atrelar o lamento e o silêncio às mulheres. Elas não deveriam se expor publicamente a não ser através do lamento, socialmente aceito. Isso se dá pela carga emocional associada aos lamentos e às mulheres, sendo considerado mesmo uma expressão essencialmente feminina: "Em nossa análise da linguagem utilizada por Cassandra nos contrapomos à visão de Laura McClure que considera o uso dos estilos verbais femininos, silêncio e lamentação, pela profetisa como uma demonstração de conformidade às normas sociais Gregas. É certo que a literatura grega de um modo geral enaltecia o silêncio feminino e que a tradição literária associava a fala e a presença pública feminina como um signo de licenciosidade sexual. Dessa forma, é fácil entender que as únicas práticas verbais públicas permitidas às mulheres estivessem associadas com o domínio do religioso. E dentre elas o lamento ritual figurava como uma das práticas mais importantes. Embora não fosse de exclusividade das mulheres essa prática foi sempre considerada como algo próprio do feminino, pois se acreditava que as mulheres tinham uma afinidade inata com o choro e os cantos tristes. Na tragédia grega ele era o principal estilo da fala feminina. O lamento, tal como aparece no gênero trágico, tem como características o choro interjecional, comandos, refrão e repetição, além de formas específicas de tratamento, e o uso de metáforas." (SILVA, 2011, p.113-114)

considerados expressões exageradas de sentimentos de tristeza, arrependimento, dor, culpa, e tantos outros, também se configuram como estratégias de transgressão das regras sociais, as quais eram extremamente excludentes para as mulheres e, exemplifica, com as personagens de Electra, Clitemnestra e Cassandra - as três representantes da *Oréstia* de Ésquilo.[24] A trama é construída pela ligação de três fortes personagens femininas que representam aspectos bem distintos uma da outra: Cassandra, Electra e Clitemnestra. O drama se inicia quando Cassandra, uma mulher bem nascida do Egito, é transformada em concubina de Agamenon durante a guerra de Tróia, e levada à Atenas quando este volta para casa. Ao retornar, Agamenon é assassinado por sua esposa Clitemnestra e seu amante Egisto, sob o pretexto da infidelidade do marido, que será então vingado por seus filhos Electra e Orestes. Cassandra representa, em um primeiro olhar desatento, a imagem da mulher frágil, submissa às leis masculinas, mas à partir da análise de Silva podemos ver a personagem com outros olhos. Ela, apesar de ser concubina, não lamenta sua posição. Ao contrário, parece ser feliz nela e lamenta ostensivamente a morte de Agamenon. A personagem é particularmente interessante porque é uma visionária. Em seus lamentos - segundo Silva, sua fala pode ser considerada um lamento "devido a quantidade de expressões lamuriosas, repetições e uso de metáforas" (SILVA, 2011, p.113-114) - ela expressa não só sua dor, mas faz previsões, e, inclusive prevê as mortes de Clitemnestra e Egisto através da vingança de Electra e Orestes. A pesquisadora enfatiza a ideia do lamento como transgressor no sentido de nele a mulher poder se expressar e assim, influenciar, mudar e se colocar dentro do contexto público, assim como assinalado por Tolbert (1990) ao falar das mulheres que, através dos lamentos rituais, incitam ações vingativas e justiceiras. Nas palavras de Silva:

> A personagem se utiliza, portanto, também do lado subversivo da prática do lamento. Ela brada por vingança contra os algozes, estimulando assim a prática da vendeta. Vaticina que Orestes virá punir os vingadores do pai. Deste modo, ela usa de uma linguagem permitida a sua condição feminina e consequentemente pertencente a seu *habitus* para contrapor a autoridade de Clitemnestra, que ao ser rainha de Argos representava uma autoridade política a ser obedecida. (...) Através da lamentação, fala comumente associada às mulheres, ela irá confrontar a autoridade estabelecida. Seus lamentos estão cheios de maus augúrios e por isso sua fala é potencialmente perigosa. O coro consciente de tal perigo a repreende mais de uma vez, advertindo-lhe a ter na boca presságios mais benignos. Cassandra utiliza-se do lamento como uma forma de expressar publicamente sua posição ante Clitemnestra, o que não poderia ter feito de outro modo. (SILVA, 2011, p.116)

Sobre os lamentos nas tragédias, Loraux aponta sua força e relevância, principalmente

[24] A *Oréstia* de Ésquilo é uma trilogia constituída pelas tragédias: *Agamênon, Coéforas* e *Eumênides*. Na primeira peça, Agamênon retorna da guerra de Tróia tendo vencido e assassinado sua filha Ifigênia como sacrifício aos deuses. Traz consigo Cassandra como dote. Clitemnestra, esposa de Agamênon e mãe de Ifigênia planeja junto ao amante Égisto o assassinato do marido. A peça termina com o presságio de Cassandra sobre a morte de Agamênon e a própria. Em *Coéforas,* Orestes e Electra (os outros filhos de Agamênon e Clitemnestra) se re-econtram e planejam a vingaça pela morte do pai, assassinando a mãe e seu amante. A última parte da trilogia é centrada na fúria de Clitemnestra já morta e no julgamento de Orestes realizado pela deusa Atena pelo assassinato da mãe.

considerando que haviam sido banidos da vida cotidiana, tornando-se, assim, mais necessários, inclusive ao considerar que a plateia das tragédias era composta por cidadãos, por escravos e por mulheres, e uma de suas finalidades, como também aponta Nietzsche (1992), era manter a estabilidade da polis através da felicidade das pessoas que poderiam vivenciar emoções de tristeza e dor, experimentando o prazer estético e dionisíaco. A autora, no terceiro capítulo de seu livro *The Mourning Voice – an Essay on Greek Tragedy,* demonstra como o lamento de Electra em Sófocles, "interminável"(MUELLER, 2002), se caracteriza como um ponto de resistência nesse contexto de proibição dessa expressão considerada feminina.

Ainda, sobre o mesmo livro, Mueller (2002) assinala a diferença estabelecida por Loraux sobre os lamentos fúnebres na Grécia – os quais se ateriam a cantar os defuntos não Atenienses em uma espécie de "elegia para a bravura dos Atenienses" – e os lamentos das tragédias, os quais seriam caracterizados por evocar o sofrimento próprio e alheio permitindo a identificação das pessoas com a personagem que lamenta, atentando para a ideia de um "eu cívico" ampliado para "mortal":

> A tragédia, ao contrário, arranja o sofrimento de uma determinada maneira que permite identificação, ou reconhecimento, daquele que lamenta em relação aos outros. Isso amplia a definição de *andres* do *eu cívico*, para a categoria mais ampla de *mortal* e, com isso, *reapropria* uma visão do humano adequado à poesia lírica (MUELLER, 2002, p.3)[25]

Sem a pretensão de um maior aprofundamento no assunto, mas, sim, de apontar as possíveis associações sobre o lamento e a mulher na tragédia grega, apresentamos brevemente o entorno de *Fedra* aos lamentos ritualísticos. A peça está impregnada de símbolos remetentes ao universo feminino, no qual a mulher se configura como vítima que chora e lamenta suas dores, como pessoa que denuncia as injustiças do mundo, que vislumbra outras possibilidades de realidade e que se expõe.

[25] Nossa traduçao. Segue o texto original: Tragedy, by contrast, stages suffering in such a way that allows identification, or recognition, of oneself in the lamentation of others. It expands the definition of *andres* from the civic self, to the broader category of "mortal" and in this way "reappropriates a vision of the human proper to lyric poetry" (p.51).

Lilian Campesato – Fedra

Figura 1. Lilian Campesato em performance. Crédito: Daniel Puig.[26]

> Os meus trabalhos sempre passam pela minha própria produção. Por isso eu tenho dificuldade em me colocar como compositora porque é um tipo de produção diferente – não tenho uma trajetória ligada a esse universo da criação/ composição em que você que faz em casa, mostra pro músico, refaz... Eu faço experimentando, comigo fazendo. De uma maneira ou de outra eu estou ligada ao projeto – com a execução do projeto. A minha criação se dá durante a experimentação – cada trabalho é feito enquanto está sendo experimentado. Passa por processos de improvisação mesmo, com ideias, conceitos...
> Às vezes não tem conceito nenhum, às vezes é alguma coisa que está me interessando, às vezes é uma sonoridade... (CAMPESATO, 2014)[27]

Lilian Campesato é artista e pesquisadora na área de música. Vem trabalhando desde a graduação em licenciatura em música na UEL (1999 - 2003) com manifestações musicais não tradicionais,

[26] Lilian Campesato realizando a performance de *Drunk Hand* junto ao Duo Campesato & Iazzetta em Acker Stadt Palast, Berlim. 2013. Crédito: Daniel Puig.
[27] Lilian Campesato em entrevista realizada via *Hang Out* (ferramenta de comunicação online com áudio e vídeo da google) com Tânia Mello Neiva no dia 04/12/2014.

passando pela música *eletro-acústica*, sonoplastia, performance, arte sonora, live-cinema e outros[28]. Obteve o título de mestre pela ECA-USP (2007), com dissertação sobre arte sonora entitulada *Arte Sonora: uma metamorfose das Musas*; e o de doutora obtido na mesma instituição em 2010, com a tese *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música,* sobre o ruído e seus processos de estetização e suas contradições na prática musical. Atualmente faz o pós-doutorado ainda na USP e é colaboradora do núcleo de pesquisa NUSOM. Campesato apresenta-se regularmente em importantes festivais e eventos de performance, arte sonora e música experimental no Brasil e no exterior.

A trajetória da artista é marcada, segundo ela própria, pela busca do "não convencional", do "não padronizado", e pela "inadequação" ao convencional e ao considerado padrão. Tanto a busca pelo diferente como a inadequação aos padrões caminham juntas – influenciando e interferindo mutualmente - e marcam frequentemente, como veremos adiante, histórias e trajetórias de mulheres. É importante ressaltar neste ponto o discurso da artista sobre o espaço que ocupa quando escolhe não se denominar *compositora.* Além da fala citada anteriormente, essa ideia é reforçada em seus currículos disponíveis em sites da internet, programas de concertos e outros, como por exemplo sua página pessoal em que se descreve "performer e pesquisadora interessada em investigar formas experimentais de arte sonora" (CAMPESATO, sem data.)[29].

Fedra – considerações gerais

Fedra nasce dentro do contexto de busca por caminhos "não tradicionais" da autora. Trata-se de seu primeiro trabalho solo que conta apenas com sua própria voz.[30] Foi composta durante o primeiro semestre de 2014 para ser incluída na coletânea online *Dissonances From Women*, o segundo da série *Dissonances From Hell,* organizado por Jones Silva (artista da cena *noise* do Rio de Janeiro), ambos caracterizados pela incorporação do *noise* enquanto gênero musical ou do ruído. A peça, de um pouco mais de seis minutos, é caracterizada pelo uso do ruído na voz. Ela evita usar sons associados ao canto, apresentando muitos sons de respiração, gritos, sussurros, estalidos com a língua e com os lábios, sons guturais, fala sem sentindo e outros. O processo composicional de *Fedra* foi baseado em improvisações gravadas durante uma tarde[31], processo bastante utilizado pela artista como podemos ver na fala acima.

---

[28] Um dado importante de sua trajetória é o fato de ter sido aluna, durante a graduação na UEL, de Janete El Haouli, musicista, artista e pesquisadora que também desenvolve trabalho com voz, tendo pesquisado durante o mestrado o artista Demétrio Stratos (um artista grego conhecido por seu trabalho com a voz incorporando sons e gestos pouco usuais, propondo aquilo que El Haouli chama de voz-música). Sua dissertação foi publicada como livro em 2002. El Haouli é uma influência nos caminhos trilhados por Campesato, que além de ter sido sua aluna, tornou-se sua amiga e parceira artística.

[29] Disponível em: <http://liliancampesato.tumblr.com/>. Acesso em 20 out. 2015.

[30] Seus trabalhos anteriores à *Fedra* caracterizam-se pela exploração da voz e de gestos sonoros em combinação com fontes audiovisuais e eletrônicas interativas.

[31] Em entrevista realizada no dia 04/12/2015, já citada, Campesato falou sobre o processo composicional de *Fedra*, que

O título da música foi inspirado na imagem de um quadro adquirido em uma viagem para Alemanha. O quadro, cujo nome é *Fedra*, é a ilustração do rosto de uma mulher com a boca aberta, os olhos fechados e os cabelos arrumados de tal forma que "parecem uma forca", diz Campesato:

> Aconteceu que Fedra apareceu pra mim, não como um nome, nem como a história. Na verdade ela veio com uma imagem, um quadro que eu comprei. Talvez a imagem tenha me inspirado antes da gravação e aí o nome veio como consequência. O quadro sobre o qual eu comentei ilustra uma menina, uma menina mulher com cabelo comprido. Ela está de olho fechado e está quase gritando. Ela sugere uma emissão vocal ali bastante **angustiada** e está com o cabelo quase como se estivesse numa forca. Isso foi muito marcante pra mim [...] A música veio no momento em que eu fui fazer a moldura do quadro, já em São Paulo. E essa imagem me impressionou bastante e talvez tenha me influenciado a fazer essa experimentação do jeito que eu fiz. Aí o nome veio como consequência: como é que vai chamar? Vai chamar *Fedra*, porque é o nome do quadro![32] (*Idem*)

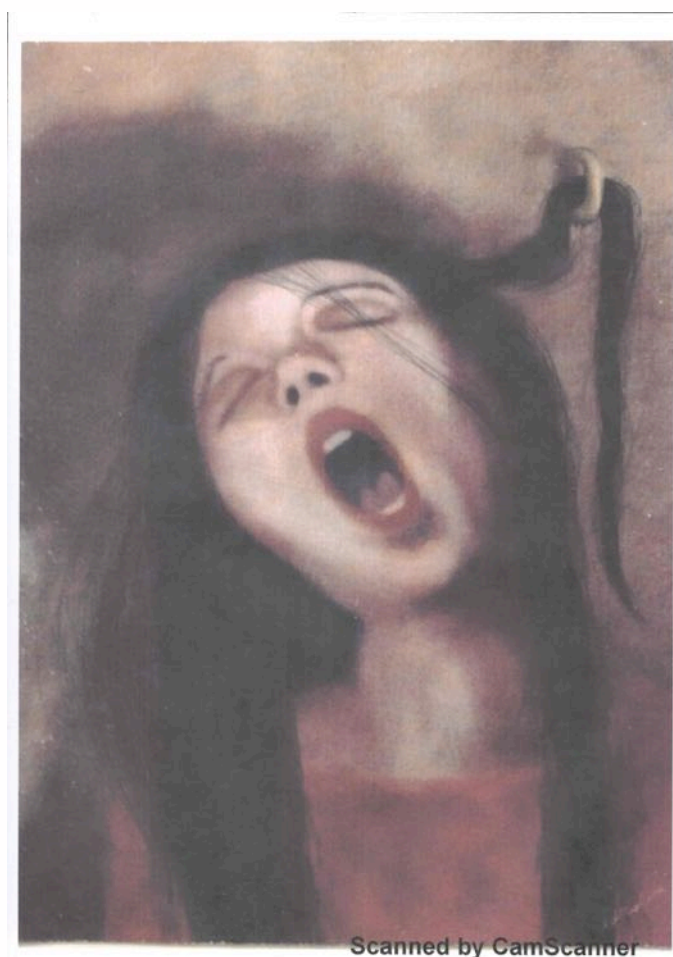



Figura 2 *Fedra.* Artista pintora: Fedralita.

Fedra foi composta para ser incluída em um suporte fixo. Campesato passou a executá-la ao vivo

implicou basicamente em realizar três ou quatro improvisações gravadas explorando primeiramente os sons da respiração e, após a audição da primeira gravação, de outros recursos com a voz.

[32]Lilian Campesato em entrevista realizada via *Hang Out* (ferramenta de comunicação online com áudio e vídeo da google) com Tânia Neiva no dia 04/12/2014. Grifo nosso.

utilizando o áudio da gravação para ser tocado simultaneamente enquanto improvisa, respeitando, mais ou menos, a forma musical estabelecida na versão gravada. Foram, ao todo, quatro performances ao vivo de *Fedra.* A primeira fez parte da programação do XIIº ENCUN – Encontro Nacional de Compositores, realizado entre os dias 31 de outubro e 9 de novembro de 2014 em São Paulo. Campesato apresentou-se no palco da Praça Vitor Civita no dia 2 de novembro. A segunda foi em Londrina em evento organizado por Janete El Haouli em comemoração aos 70 anos de Demetrio Stratos. O evento foi realizado no dia 22 de abril de 2015. A terceira apresentação foi no FIME – Festival Internacional de Música Experimental, ocorrido em São Paulo entre os dias 21 e 31 de julho de 2015. A artista apresentou-se no SESC Consolação no dia 24 de julho de 2015. A última apresentação foi em Vitória, no Espírito Santo, na Arena do SESC Glória durante a Mostra de Música Eletroacústica no dia 19 de agosto desse ano.

Algumas reflexões

A negação do termo *compositora* ao lado da inserção no campo da música *experimental*[33] e a própria utilização do *ruído* como matéria prima (o som que *zomba* dos sons normatizados musicais, que impõe outras concepções do fazer e do fruir musical) são fatores importantes nos *estudos de gênero.* Muito já se falou sobre como o campo da produção de conhecimento foi regido por referências masculinas e protagonizados pelos homens e como isso manteve as mulheres e os signos femininos excluídos deste. No entanto, como também já foi amplamente verificado, sabe-se que as mulheres sempre produziram toda espécie de produto[34], inclusive dentro das ciências, das artes, da literatura, da música etc. (BOURDIEU, 2003; PERROT, 2008, RASO, s.d.; DEL PRIORI, 2004; SOIHET, 2007; WOLF, 1992, MCCLARY, 2002; CUSICK, 2001; SHEPHERD, 1987). Essa produção, contudo, muitas vezes se perdia, por não ser considerada merecedora de avaliação tanto pelos homens regentes dos campos como pelas próprias mulheres que mantinham-na dentro da segurança do espaço doméstico, e, muitas vezes, a destruíam, como bem colocado por Michelle Perrot:

> A destruição dos vestígios também ocorre, sendo social e sexualmente seletiva. Num casal cujo cônjuge masculino é celebre, serão conservados os papéis do marido e não os da mulher. (...) Ocorre igualmente uma autodestruição da memória feminina. Convencidas de sua

[33] Exemplo dessa inserção são os eventos dos quais participa, como os supracitados. Entendemos como *experimental* aquilo que se encontra fora do centro, que não se estabelece como o referencial que rege as regras do campo determinado.

[34] Aqui a utilização do pleonasmo com as palavras *produção – produto* refere-se à teoria de campo do sociólogo francês Pierre Boudieu que, em linhas gerais define o campo como um espaço simbólico concorrencial entre seus agentes (pessoas) e os demais campos na sociedade. Dentro do campo os agentes ocupam ou o lugar do *dominador* – quem detém o poder sobre a produção e os processos de reprodução e consagração – ou do *dominado* – sobre quem o poder é exercido e que mantém o campo em funcionamento por pretender ocupar o espaço do *dominante*, participando assim do processo *produtivo* do *produto produzido* pelo campo em questão (BOURDIEU, 2004, 2004, 2003; ORTIZ, 1994.).

> insignificância, estendendo à sua vida passada o sentimento de pudor que lhes havia inculcado, muitas mulheres, no ocaso de sua existência, destruíam – ou destroem – seus papéis pessoais. (PERROT, 2008, p.21-22).

Dentro da mesma lógica de não merecimento em ocupar o campo, ao lado dos mecanismos objetivos e simbólicos de exclusão das mulheres deste e, ainda, assumindo uma postura de resistência e transgressão (ao não desejar concorrer e, com isso, não participar do processo de legitimação de determinado campo regido pela *dominação masculina* – BOURDIEU, 2003), é muito comum a mulher ocupar espaços alternativos, experimentais, marginais, como apontado por diversos pesquisadores como Margery Wolf (1994), Suzanne Cusick (2001); Susan McClary (2002); Michelle Perrot (2008); Mary Del Priori (2004); Norma Telles (2004); Pierre Bourdieu (2003), Ruth E. Rosemberg (2004), Carol E. Robertson (1989) e tantos outros. Margery Wolf, por exemplo, na introdução de seu livro *A Thrice Told Tale – feminism, postmodernism and ethnographic responsability*, sugere que é frequente, dentro da antropologia, as mulheres escolherem no início da carreira caminhos não tradicionais. Optam, assim, por fazer seu trabalho etnográfico antropológico, através, por exemplo, de contos, ou ficções, e muitas vezes, principalmente quando são casadas com homens antropólogos, apresentam-se como assistentes etnógrafas no começo de suas carreiras (WOLF, 1992, p. 02-04.). Essa mesma característica também é apontada indiretamente por Susan McClary no conjunto de textos publicados, por exemplo, em *Femine Endings: music, gender, and sexuality* (2002)*,* no qual, ao abordar obras canônicas de compositores homens e simultaneamente obras da música experimental ou popular de mulheres, sugere que no experimentalismo, ou na negação das normas tradicionais, as mulheres conseguem maior liberdade de expressão e maior possibilidade de consagração.[35]

As escolhas de Campesato pelo *ruído,* pela negação do título *compositora* e pela inserção no campo da música *experimental*, podem significar que, por um lado, as normas do campo da música *séria* tradicional ocidental ainda são regidas pela dominação masculina, e, por outro, que a artista encontrou nas margens a possibilidade de expressão livre e autêntica, que são corroboradas, ainda, pelo signo trazido com a escolha do título, que remete às mulheres na tragédia grega, as quais, como vimos, representam de forma contraditória a condição de submissão e de transgressão e resistência.

Assim, se não podemos afirmar contundentemente, podemos ao menos suscitar a possibilidade de que ainda são regidas pela *dominação masculina* as *normas* do campo da música *séria* tradicional ocidental, as quais conceituam e significam o termo *composição* bem como seus derivados e ditam as regras do jogo concorrencial deste campo. Os termos composição/compositora trazem em si os signos do *dominador* por representar a tradição da música "séria", "erudita" "ocidental". Faz-se necessário

[35] Essa abordagem foi criticada por Suzanne Cusick no artigo *Gender, musicology and feminism,* publicado na coletânea organizada por Nicholas Cook e Mark Everist *Rethiking Music* (2001).

ressaltar, contudo, que se por um lado a negação dos termos composição/compositora pode significar a possibilidade de uma prática menos viciada por uma *dominação masculina*, como no caso de Lilian Campesato, a adoção dos mesmos não implica necessariamente uma alienação das relações de dominação existentes, mas pode se caracterizar, inclusive, como ressignificação destes, forçando uma dilatação conceitual e prática.

No caso de Campesato, as escolhas e/ou as condições de sua trajetória, levaram-na para o campo da música experimental – que funciona como aquilo que é externo, que está fora do campo tradicional regido pelos *grandes dominadores*[36] - e, à pesquisa e à utilização do *ruído*[37].

Cabe ainda verificar a justificativa da artista para sua negação do campo da composição musical no Brasil:

> Por que eu não me coloco como compositora? Porque eu acho que esse universo não é o meu. Eu acho que é mais por uma questão de lugares... nunca me senti muito confortável nesse ambiente apesar de estar nele todo dia e me relacionar com as pessoas - claro, muitos amigos estão nesse universo, mas tem um pouco, uma camada pessoal aí. [...] Eu acho que é um universo bastante sexista. Falando de uma perspectiva pessoal, desde que eu entrei em contato com ele, não só de dados estatísticos que a gente tem, por exemplo, sobre mostras, nas aulas, nas classes ou nos grupos dos quais participei e nos quais eu participo, tem muito pouca mulher - não acho que seja por uma questão de falta de interesse. Tem uma espécie de um menosprezo ou diminuição da mulher, porque é muito competitivo. Já é um universo extremamente competitivo entre os homens. Uma coisa que sempre me assustou é falar: fulano é genial! Gênio, ele é gênio... Isso sugere uma valoração ou uma diminuição ou uma supervalorização... Gênio? Genial? Parece uma coisa pequena, mas ela diz muito sobre essa questão, sobre esse lugar, esse espaço. Isso eu achava muito esquisito." (CAMPESATO, 2014).

Fedra – a "voz-música"[38], a performance e o lamento.

> Cantar a voz não tem função outra senão ser um fluxo que se combina a outros fluxos. Um fluxo de algo intenso, instantâneo e mutante, entre a criação e a destruição, levando-nos a despersonalização para que possamos atingir o coração e o ouvido do outro. Voz que se torna

[36] Não significa dizer que as relações de poder entre dominador e dominado não existam na música experimental. Essa constitui-se como um campo que também tem suas próprias regras. A diferença é que o campo da música experimental, sendo externo ao campo de maior prestígio e tradição, mas estabelecendo um diálogo por conta do produto principal que ambos produzem, a saber, a música, configura-se a partir do campo da *tradição,* que se estabelece como referência.

[37] Parte da pesquisa de Lilian Campesato trata justamente das contradições nas concepções de *ruído* e *som musical,* que são frequentemente compreendidos como antagônicos. Ela teoriza a incorporação do ruído à música como elemento estético, mostrando que a questão passa por uma contradição no próprio conceito de ruído. Segundo Campesato, para que o ruído possa ser incorporado à música, ele precisa passar pelo processo de abstração, tornando-se signo musical de outro ruído. Ruído, assim, é algo que se refere às particularidades de um contexto, de uma situação, de um gesto, contingência: "O que se busca indicar aqui – talvez de um modo excessivamente simplificado – é a existência de uma espécie de dialética do ruído, ou melhor, dialética da oposição entre sinal e ruído. Parece haver na música um processo de problematização a partir do qual recorre-se ao ruído como elemento de desestabilização e deslocamento de funções. Para isso, esse ruído é musicalizado (torna-se musical) e torna-se fundo para o surgimento de uma nova problematização. Esse processo recorrente pode ser entendido como elemento de propulsão da linguagem musical, que incorpora elementos de instabilidade para criar novas estabilidades." (CAMPESATO, 2010, p.5.).

[38] Termo proposto por Janete El Haouli para descrever o trabalho de Demetrio Stratos em: *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*, 2002.

> uma ponte para a superação de valores preestabelecidos e herdados sem contestação. (EL HAOULI, 2002, p.94.).

A citação acima refere-se ao trabalho de Demetrio Stratos (1945-1979) que, segundo El Haouli, foi muito importante para a história da música ocidental contribuindo para ampliação das possibilidades sonoras da voz. Em uma espécie de ensaio sobre a voz, que passa pela mitologia e filosofia grega, pela filosofia moderna, pelos teóricos da música estudiosos de Stratos e, pela própria produção musical e teórica do músico, El Haouli nos leva à concepção da voz mais "pura" e "humana", livre das regras e normas da música cantada ocidental e, também, da palavra com sentido semântico. Para ela, de certa forma, Stratos "liberta" não só a sua própria voz, mas a do humano, através da relação entre o emissor da voz emocionada (por sua *natureza*) e que emociona, e da recepção do ouvinte que se permite afetar. A voz é, ao mesmo tempo, capaz de emocionar e incapaz de esconder as emoções, por isso torna-se tão forte:

> A voz está sempre amparada no desejo, e nos revela as nuanças emocionais do outro. Em certa medida, tais nuanças não podem ser escondidas, diríamos sequer "embargadas". Se isso ocorre (levando ao que poderíamos chamar de "neutralidade", no sentido barthesiano), não sem uma repressão cruel e perturbadora. As torturas e submissões impostas à voz visam produzir marcas na memória. Só uma memória adestrada à exaustão é capaz de se amoldar aos desígnios e valores de uma determinada cultura. (EL HAOULI, 2002, p.74.).

E isso nos remete aos lugares tradicionalmente relegados às mulheres, cujas vozes, literalmente, foram silenciadas e adestradas dentro dos campos das oficialidades por tanto tempo.[39] Ao mesmo tempo, se foram silenciadas dos discursos e campos oficiais, foram amplamente conceituadas a partir do imaginário dos homens:

> [...] existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanches de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra de homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam. (PERROT, 2008, p.22.).

Aqui cabe acrescentar também o *corpo*. A voz e o corpo femininos foram pauta nas produções filosóficas, científicas, artísticas, literárias, nas leis etc., dado à importância que tinham para a vida social e à perturbação que causavam. Foram alvo de determinações externas às vozes e aos corpos das mulheres, como no exemplo explorado por Suzanne Cusick sobre a exclusão de Ruth Crawford da reunião a portas fechadas em que nascia a área da musicologia (CUSICK, 2001); como as práticas tão

[39] Cabe afirmar que as mulheres sempre tiveram voz. Sempre cantaram, sempre falaram, tossiram, choraram, lamentaram, sempre interferiram nas decisões domésticas, políticas, sociais , muitas vezes a partir de estratégias não diretas, através do convencimento de seus maridos ou outros homens influentes. O que lhes foi negado sistematicamente na história ocidental foram os campos da oficialidade ou os de maior status. E, é claro, mesmo tendo voz, seu poder sempre foi subjugado. (PERROT, 2008; BOURDIEU, 2003; DEL PRIORI 2002.).

comuns de exclusão das mulheres nos cultos religiosos, ou as roupas e véus que escondem seus corpos *sedutores*; como a proposta de lei contra o aborto, o PL 1545 2011, de autoria do parlamentar Eduardo Cunha (PMDB-RJ), que tramita na na Câmara dos Deputados, no Brasil[40]. Voz e corpo eram e ainda são considerados perigosos, misteriosos em oposição à mente e à racionalidade. Voz e corpo, tanto da mulher, como do homem, foram moldados, adestrados, normatizados, a fim de garantir sua possibilidade social.[41] Contudo, sendo as mulheres associadas sistematicamente à voz e ao corpo *irracional*, suas *performances* públicas foram controladas e silenciadas, restando-lhes poucos espaços nos quais lhes era permitido e mesmo esperado que se *projetassem,* como no caso das mulheres que lamentam os mortos como atividade prescrita em suas respectivas comunidades. Hoje, isso está mais diluído nas sociedades ocidentais, e a mulher tem ocupado praticamente todos os campos sociais, muito por conta das conquistas das lutas feministas desde o final do século XVIII. (PERROT, 2008; DEL PRIORI, 2006; BRUSCHINI, 2007; RAGO, 1998; PINSKY, 2012.).

Pensa-se atualmente nos atravessamentos dessas associações de oposições. Esses atravessamentos trabalham na formação de uma voz contraditória e complexa que engloba ao mesmo tempo características mais fisiológicas (também construtos sociais), como características mais explicitamente provenientes de uma cultura, como no caso do canto da tradição europeia erudita (o qual alcança, talvez, um extremo de modelagem e adestramento e é a essa voz que Lilian Campesato se contrapõe em *Fedra).*

Para Campesato, a voz que busca e utiliza é "íntima", "fisiológica" e, com isso, remete mais diretamente à história e à experiência pessoal, a sentimentos e emoções particulares que, acredita, são compartilhados entre as mulheres, por serem construídos dentro de uma história que se repete de marginalização, segregação, misoginia, sexismo, e que são expressas através das emoções de angústia, medo, apreensão, tensão. Que podem, contudo, ser transgredidas através do gozo, da afirmação de

[40] Desde 1984, o aborto é considerado crime no Brasil, havendo penalizações para a gestante que o pratica e para quem o realiza. As exceções admitidas são em caso de estupro, de risco de morte para a gestante ou de feto anencefálico (lei aprovada em 2012). Na proposta de Eduardo Cunha, qualquer prática abortiva será considerada crime, como por exemplo o uso e a venda da "pílula do dia seguinte" – uma pílula hormonal que deve ser ingerida no dia seguinte ao da relação sexual –, e ainda o fato de obrigar a mulher a comprovar o estupro através de um exame de corpo de delito. A proposta do parlamentar foi recebida com muitos protestos por ferir condições básicas de direitos humanos (Cf. p. ex. <http://goo.gl/3qfwtr> e <http://goo.gl/OGW7xj>. Acesso em 20 out. 2015).

[41] Ao longo dos caminhos percorridos pelos historiadores das mulheres, pelas feministas e pelos estudiosos de gênero, o *corpo* esteve sempre presente como objeto de estudo, seja materialmente, seja simbolicamente. Isso se dá, em certa medida, pela própria dicotomia estabelecida entre os conceitos de homem e mulher que operaram, até o estabelecimento da teoria de gênero, a partir da década de 1980, a partir dos opostos: homem/mulher, masculino/feminino, mente/corpo, verdade/falso, cultura/natureza e assim infinitamente, que associa à mulher, tudo aquilo que é o negativo em relação ao homem. Assim, *mente*, raciocínio lógico e objetividade são atribuições masculinas opostas ao *corpo,* feminino, o qual engloba também o sexo e a aproximação com a natureza. (BOURDIEU, 2003; PERROT, 2008; GROSZ, 2000). Com o desenvolvimento do conceito de gênero, a dicotomia entre os opostos começou a ser questionada dentro da perspectiva que assumi-la significaria necessariamente manter as mesmas balizas teóricas que pressupõe, em detrimento da ideia de *plural* (homens, mulheres e tudo o que há entre esses extremos), que tudo se referencia apenas a uma categoria: homem branco ocidental heteronormativo. Ou seja, a ideia dos opostos não trabalha dentro da lógica de *dois* ou de *muitos,* e sim, do *um.* (SCOTT, 1989; BUTLER, 1999; GROSZ, 2000; KOSKOFF, 2014.).

identidade, e pelo uso extrovertido da voz. Nas palavras da artista:

> São sons fisiológicos, são sons ligados a uma produção que tem a ver comigo. É muita exposição (...) É um relacionamento pessoal mesmo com a minha produção vocal. Isso é o que me interessava. Como colocar isso numa outra dinâmica?[42] Eu já estava fazendo um pouco isso - em outros trabalhos que fiz com vídeo ou com outras pessoas (...) Passa por uma **angústia**. A voz é muito isso. A voz tem um caráter visivelmente pessoal. Ela é única de cada pessoa. Homogeneizar essa voz não me interessava. Não é uma coisa que você possa repetir. Não tem como ser homogêneo. Então como é que eu faria uma música explorando somente a minha história? Era simplesmente tentar buscar esses sons internos, minha história, no meu corpo... quase uma psicanálise reversa... O que está atrás desses sons todos, dessas **angústias?** É um pouco o que eu vou tentar fazer com "Fedra"(...) **Tem uma coisa na história de Fedra que me interessa muito que está presente na ambiguidade que tem na produção desses sons. Por exemplo, tem uma coisa de um sexismo que a historia de Fedra traz, que eu como mulher coloquei a minha emissão vocal ali pensando muito nesses lugares da voz feminina.** Muito a ver com momento de **tensão**, de **medo**... tem momentos que é um **gozo**, tem momentos que é **afirmação de mim mesma**, tem momentos que é uma **angústia** muito grande de um lugar que é muito presente no universo feminino, momentos em que a minha voz está nesse lugar da **angústia** por uma inferioridade que depois passa para a extroversão absoluta da voz. **Uma transgressão desse universo submisso em que a voz da mulher sempre está de alguma maneira inferiorizada. A peça faz essa relação. Isso é muito forte pra mim**. Tentei me perguntar como na minha história esses lugares estavam e como é que a minha voz expressava isso ou se rebelava,... **É lembrar de sentimentos mesmo**: como é esse lugar da **angústia**? Do **menosprezo**, de sentir esse sexismo, isso é inevitável eu acho... Isso é muito forte e eu estava bastante **apreensiva** com a performance ali. Não só com a performance, mas também com a gravação. Quando eu coloquei isso no *sound cloud* eu fiquei muito surpresa com a repercussão! É quase como se eu tivesse compartilhado com as pessoas uma coisa muito íntima. Eu fiquei um pouco assustada quando eu vi ali. Aí, eu pensei: nossa, sou doida, o que é que eu fiz?... (CAMPESATO, 2014.).[43]

Outro fator importante para o entendimento de *Fedra* e para a aproximação com os lamentos rituais e os papeis das mulheres na tragédia grega é a própria performance da música.

[42] Essa *outra dinâmica* a que se refere é a fixação em CD.
[43] Em entrevista realizada no dia 04/12/2014. Os grifos são nossos.

Figura 3. Lilian Campesato em performance de *Fedra* durante o XIIº Encum, 02/11/2014.
Foto: Natacha Maurer

Figura 4. Lilian Campesato em performance de *Fedra* durante o FIME – dia 22/07/2015.
Foto: Pedro Paulo Kohler

> Eu coloquei um módulo de efeito analógico, um *reverb* e uma espécie de *delay*, acabei colocando ele como um efeito de um pedal que em alguns momentos eu ativava e foi uma brincadeira com o gravar... Foi muito legal até conversar com o Fernando[44] que assistiu (ele que me ajudou a gravar), porque ele disse: não dava para saber quando era o tape e quando era você... E isso foi muito legal. Foi de propósito isso - eu queria criar essa ambiguidade entre o que estava gravado e o que era ao vivo com essa segunda camada... Aí eu já tinha toda essa informação sobre a *Fedra* então, são várias vozes dessa *Fedra*, ou várias camadas dessa mulher..." (CAMPESATO, 2014.).

O que marca a performance é, além da ambiguidade entre o que estava sendo produzido ao vivo

[44] Referindo-se ao compositor, pesquisador e professor da Faculdade de Música da ECA- Escola de Comunicação e Artes da USP, Fernando Iazzetta, marido da artista.

e o que estava sendo "tocado" pelo computador, a presença necessariamente *performática* da artista. A artista contorcia-se, fazia careta, estremecia – era a condição para a realização da obra. Campesato não poderia realizar sua música se se mantivesse passiva, controlada. A emissão daqueles sons exigiam da compositora uma presença corporal intensa[45].

Em *A performance musical e o gênero feminino*, Catarina Domenici demonstra como a performance musical constroi-se em cima de questões de gênero na relação entre compositor – obra – intérprete, e na relação entre os tipos de performances - as quais classifica como *da música perfeita* e *musical perfeita*. Na primeira, estão embutidos valores dominantes do ideal de música racional e *sério* associados à *mente* e ao *homem,* em oposição ao *corpo* e à *mulher;* e, na segunda, os valores do *virtuosismo,* que enfatizam a comunicação e a emoção durante a performance – associação ao *corpo* e à *mulher*. Para sua argumentação utiliza a noção de *corpo grotesco* proposta por Bakhtin:

> A "*performance musical perfeita"* almeja transformar o mundano em transcendente através do ato único, drástico e efêmero da *performance* como *transfiguração.* A realização desse ideal alicerça-se na concretude do mundo, mais especificamente na corporeidade do *performer,* o qual se lança para fora dos limites impostos pelo corpo clássico. Bakhtin (apud GLAZENER, 2001, p.159) contrapõe ao corpo clássico o corpo grotesco, o corpo da subversão carnavalesca que se opõe ao discurso oficial, à separação mente/corpo e ao conceito abstrato e descorporificado de significado através da valorização do aspecto temporal e efêmero da natureza humana. De acordo com Bakhtin, o corpo grotesco é um corpo aberto, não acabado, que extrapola seus limites. (DOMENICI, 2013, p.97)

A ideia do corpo *grotesco* que se mostra na sua condição de mundo – de não ter barreiras claras que o separem deste – parece-nos interessante no sentido de negação das normas de conduta e de performance, que, no caso da mulher, são tão severas e limitadoras. Campesato assume esse *corpo grotesco* na sua emissão vocal e no seu gestual. *Fedra* compõe-se a partir da voz estranha ao canto e do corpo estranho ao padrão construído do feminino e do feminino em performance – corpo que obedece, que é austero, sério e eficiente (DOMENICI, 2013) e, no caso das cantoras, sublime (YRI, 2008). Nesse sentido, a performance aproxima-se do conceito proposto por Schechner em que o termo *performance* está associado à noção de repetição – é o que chama de *comportamento restaurado* ou *comportamento previamente vivenciado* que no caso das artes e do ritual passa pela experiência de negação e transformação do *eu* construído. Assim, Lilian Campesato, ao assumir seu *corpo grostesco* durante a performance de *Fedra*, desvencilha-se de seus papéis cotidianos de mulher e *vivencia* uma espécie de *transe ritual* no qual esses mesmos papéis cotidianos são expurgados e é possível a experiência da liberdade. Seu *transe ritual* pode ser pensado como a experiência da/do atriz/ator para Schechner na qual a/o atriz/ator vive a/o personagem e volta para o seu *eu* modificado pela experimentação de um *outro eu* (a/o personagem) no

[45] Um dos autores do presente trabalho, assistiu ao vivo duas das quatro performances de *Fedra,* a primeira durante o XIIº Encun, e a terceira, durante o FIME.

seu *eu* que se dá durante a performance. No caso de Campesato seu *outro eu* é a *Fedra* que construiu a partir da sua própria *voz grotesca*, de suas emoções diante dessa voz e diante da imagem do quadro *Fedra.*

Nos lamentos rituais, as mulheres também assumem esse *corpo grotesco* quando se permitem usar a voz de maneira a explorar sons ícones do choro – transgressores da voz usual, por exemplo – ou quando se permitem não se fazerem entender – ao utilizarem palavras sem sentido, adicionarem ou extraírem sílabas das palavras e tantos outros recursos. Elas *vivem* o lamento em suas performances e é isso o que lhes confere poder de emocionar as pessoas presentes e atuar simbolicamente na manutenção ou transgressão da sua respectiva comunidade. No caso das mulheres da tragédia, verifica-se esse *corpo grotesco* nas próprias características atribuídas às mulheres associadas ao dionisíaco, que age na desintegração do *eu* (MACHADO, 2005)*,* por exemplo. Essas características aparecem em seus lamentos que são a forma de expressão que mais lhes convém pelo alto teor emocional. (SILVA, 2011).[46]

Análise da sonoridade em Fedra

Tal como foi citado anteriormente, uma das principais particularidades da peça encontra-se na maneira peculiar em que é construído o repositório de sons vocais empregados por Campesato: em perspectiva oposta às regras de impostação e/ou projeção de escolas tradicionais do canto - seja erudito ou popular - , a autora utiliza-se de sons provenientes da respiração, gritos, sussurros, estalidos com a língua e lábios, sons guturais e falas sem sentindo como matéria-prima base à criação musical.

A priorização intencional de materiais cujas características físico-acústicas são, sobremaneira, complexas[47] mas, ao mesmo tempo, passíveis de uma catalogação e descrição por meio de ferramentas analíticas que nos permitem verificar em detalhes o *design* sonoro através do estudo do sonograma e espectrograma da peça (Cf. p. ex. COGAN; ESCOT, 1976.).

Entrementes, o procedimento analítico em si não comporta em sua totalidade o nosso interesse investigativo sobretudo se considerarmos uma visão holística da peça e do seu entorno. Assim, deparamo-nos com uma questão de cunho técnico e sócio-contextual que motivou a ampliação de um *corpus* analítico aqui representado a partir da seguinte indagação: de que maneira estariam organizados os gestos sonoros que potencializariam as "expressões íntimas" em Fedra?

Sabendo que sua estruturação foge à normativa tradicional de uma "música ocidental",

[46] É importante ressaltar que a aproximação da performance *Fedra* de Campesato aos lamentos rituais e aos papeis das mulheres na tragédia grega é uma possibilidade proposta pelos autores do artigo e não uma intenção consciente da artista. E não sugerimos que, com ela, Campesato se confunda com as lamenteiras ou as personagens femininas das tragédias gregas. A obra *Fedra* é um trabalho artístico e a aproximação busca relacionar as similaridades que encontramos nesses três contextos diferentes e muito ricos de significados. A artista Lilian Campesato tem uma obra que vai além de *Fedra.*

[47] Este grau de complexidade é traduzido ao ouvinte, por exemplo, ao identificarmos a ausência total ou parcial de alturas fixas que nos permitiria reconhecer uma melodia qualquer entoada pela voz.

justamente pelo ideal semântico intrínseco (e extrínseco) do "grito libertador" presente na peça, estabelecemos como suporte teórico ao presente estudo, o modelo proposto por Elizabeth Tolbert (1990). Segundo a autora, a eficácia dos afetos numa performance de lamentos está diretamente relacionada à organização dos *icons of crying* (ou "ícones do choro", em tradução literal) que exercem influência direta nos parâmetros sonoros em nível formal micro, especialmente quanto às alturas (frequência), qualidade do timbre, ritmo e intensidade (potência). Assim, Tolbert (1990, p.102) estabelece um esquema de estruturação dos lamentos baseado na gradação de tais parâmetros aqui reproduzido na tabela que segue:

Preparação	Começo	Meio	Fim
Ato ritual, foco na situação Contando uma história triste	Soluços ritualizados, ícones de choro Cobrindo a cabeça, balançando Alturas e motivos indefinidos	Formas de embelezamento definidas Aumento na frequência e intensidade dos ícones de choro	Micro-tons Micro-ritmos Elevação de alturas Estado de transe. Finalização abrupta

Tabela 1: Esquema de Tolbert (1990, p.102) para o micro nível da forma e da performance dos lamentos.

Partindo desta premissa, a análise de Fedra deter-se-á na identificação, catalogação, listagem e comparação interna dos recursos sonoros destacados por Tolbert a fim de relacioná-los a uma estruturação que mantenha alguma aproximação aos lamentos rituais. Para tanto, realizamos uma análise comparativa da sonoridade partindo da segmentação e classificação de determinados gestos cuja configuração interna nos remeta à fragmentos sobressalente no contexto global da peça. Por este motivo, utilizamos princípio teórico da análise paradigmática (RUWET; EVERIST, 1987) para encampar uma catalogação e hierarquização das sonoridades considerando o critério da similaridade: se dois ou mais gestos possuem determinadas configurações que nos permitam organizá-las por seu grau de parentesco sonoro, será possível listar quais são e como estão organizados os fragmentos autônomos ou paradigmáticos no espaço/tempo da criação. Ao identificarmos todos os padrões correlatos, será possível compreender o conteúdo formal da peça por meio de esquemas que enfatizem uma visualização em nível macro e micro da criação musical e, por sua vez, atestar se o modelo de Tolbert

aplica-se ou não à peça de Campesato[48].

A comparação dos resultados finais aqui obtidos e suas possíveis semelhanças e/ou diferenças em relação aos lamentos rituais pode ser realizado por meio do reconhecimento do movimento inspiração-expiração presente nesta prática[49]. Mazo (1994) analisou por meio de sonogramas diversos recursos vocais empregados em lamentos rituais de origem russa e o material serve de base para reconhecermos se existem determinados padrões vocais em Fedra que possam ser identificados noutros estudos.

Segmentação e classificação global dos fragmentos sonoros:

Segmentamos a composição em 25 (vinte e cinco) fragmentos sonoros priorizando sobretudo a identificação de *movimentos contrastantes*, ou seja, são gestos autônomos que não possuem correlação direta ou indireta com o objeto imediatamente sequente e/ou antecedente; uma demarcação centrada no reconhecimento de pontos de contraste gerados pela variação progressiva dos objetos sonoros.

Na tabela que segue, apresentamos um resumo global da segmentação e classificação dos paradigmas como base para o estudo da sonoridade:

[48] O método paradigmático tem como princípio básico enfatizar possíveis relações (abstratas) entre signos musicais em defesa de um "desejo de síntese" da obra. Podemos encontrar reflexos deste argumento entre os "neoschenkerianistas" Adele T. Katz (1887-1979), Felix Salzer (1904-1986), Oswald Jonas (1897-1978), Ernst Oster (1908-1977), Allen Forte (1926) e John Rothgeb, entre semiologistas da música como Molino e Nattiez ou entre os generativistas Lerdahl e Jackendorff, por exemplo. Em nossa abordagem, o método paradigmático demonstrou-se eficaz sobretudo pela facilidade de atuar diretamente com segmentação e comparação de fragmentos musicais ainda que o suporte analítico seja o sonograma e não a partitura, uma fuga proposital ao emprego tradicional da ferramenta. Outras alternativas metodológicas poderiam ser adotadas como é o caso do método de Robert Cogan (já citado anteriormente), Pierre Schaeffer ou de Denis Smalley (espectromorfologia). Entrementes, não caberia focalizar aqui minuciosamente o comportamento espectral dos objetos selecionados mesmo reconhecendo sua importância numa futura extensão desta investigação, mas, sim, compreender como o potencial expressivo dos paradigmas impacta à nossa percepção. Conscientes de que o campo da teoria/análise musical mantém-se institucionalmente como um ambiente de dominação masculina, modelos analíticos voltados às relações entre estruturas musicais e estudos de gênero emergem como um desafio ainda a ser vencido. Todavia, abordagens holísticas sobre a obra musical tem se mostrado como alternativa a este cenário, formulando também o interesse metodológico central do presente artigo.

[49] Vale ressaltar que tais movimentos de inspiração e expiração conferem ao ritual uma regularidade rítmica e um senso de "humanidade", pois o ouvinte reconhecerá a sonoridade involuntariamente.

Fragmento	Início	Fim	Rótulo	Recurso vocal
01	0:00:00	0:00:31	A	Inspiração e expiração 1
02	0:00:31	0:00:40	B	Grito 1
03	0:00:40	0:00:48	A+B	Inspiração + Grito 1
04	0:00:48	0:00:55	B	Grito 2
05	0:00:55	0:01:01	B	Grito 3
06	0:01:01	0:01:07	A+B	Inspiração + Grito 2
07	0:01:07	0:01:13	B	Grito 4
08	0:01:13	0:01:22	A+B	Inspiração + Grito 3
09	0:01:22	0:01:27	A	Inspiração e expiração 2
10	0:01:27	0:01:33	A+B	Inspiração + Grito 4
11	0:01:33	0:01:46	A+B	Inspiração + Grito 5
12	0:01:46	0:01:56	C	Estalidos 1
13	0:01:56	0:02:12	B	Grito 5
14	0:02:12	0:02:15	A	Inspiração e expiração 3
15	0:02:15	0:02:35	C	Estalidos 2
16	0:02:35	0:02:39	A+B	Inspiração + Grito 6
17	0:02:39	0:03:26	D	Sílabas sem sentido 1
18	0:03:26	0:03:44	B	Grito 6
19	0:03:44	0:04:07	C	Estalidos 3
20	0:04:07	0:04:21	D	Sílabas sem sentido 2
21	0:04:21	0:05:12	C	Estalidos 4
22	0:05:12	0:06:00	X+B	Ruído + Grito
23	0:06:00	0:06:12	A+B	Inspiração + Grito 7
24	0:06:12	0:06:16	A	Inspiração e expiração 4
25	0:06:16	0:06:33	A+B	Inspiração + Grito 8

Tabela 2: Segmentação dos fragmentos sonoros em *Fedra*

Análise local dos paradigmas sonoros

Partindo do princípio da recorrência em que são apresentados os gestos listados na Tabela 2, identificamos a presença de 4 (quatro) sons vocais basilares que norteiam toda a trama da composição, são eles: 1) "Inspiração e respiração" (Fragmento "A"); 2) "Grito" (Fragmento "B"); 3) "Estalidos" (Fragmento "C") e 4) "Sílabas sem sentido" (Fragmento "D"). A seguir, apresentamos a posição exata dos quatro recursos no sonograma global da composição:

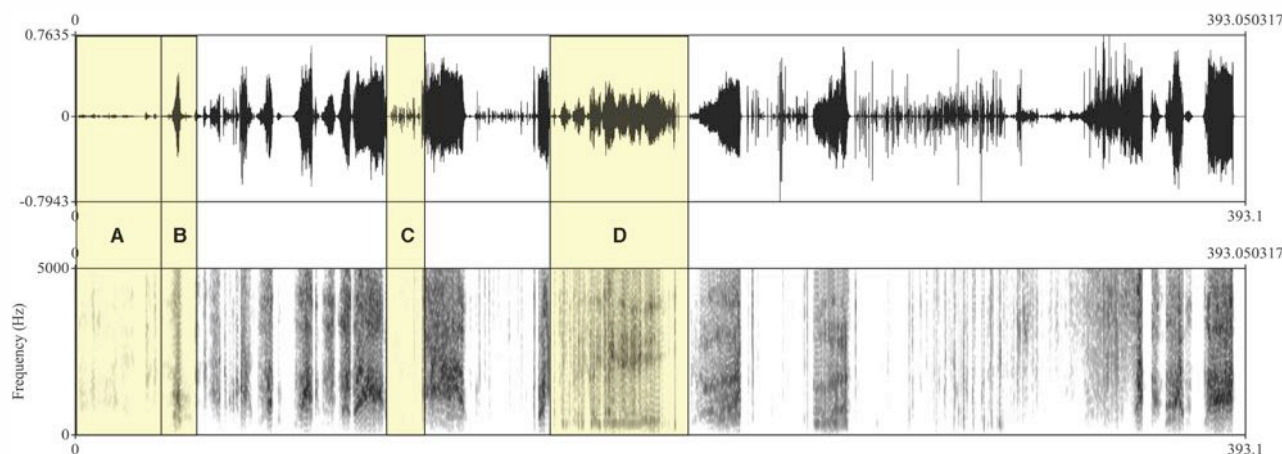



Figura 5: Os quatro paradigmas básicos em *Fedra*.
Legenda: 1) Sonograma da amplitude (imagem em posição superior): ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em segundos).
2) Espectrograma (imagem em posição inferior): ordenada: escala da frequência em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos). 3) Todas as imagens foram geradas pelo aplicativo PRAAT a partir do fonograma da peça disponibilizado pela compositora em: <http://goo.gl/OGW7xj>. Acesso em 31 nov. 2015. A fim de simplificar a apresentação visual dos sonogramas e espectrogramas deste artigo, todas as imagens foram plotadas de um fonograma em canal mono.

Como conferimos na Figura 5, é possível perceber visualmente que cada fragmento possui particularidades sonoras bastante divergentes entre si. Na sequência, explicitaremos os detalhes que compõem a sonoridade individual de cada fragmento assim como o comportamento de suas variações ao longo da peça.

O fragmento "A": inspiração e respiração.

Presente nos primeiros 31 (trinta e um) segundos da peça, o paradigma é constituído pelo movimento de uma inspiração seguido de expiração. Apresenta fluxo sonoro irregular, pois é projetado com certa diversificação ao longo de sua permanência. A manutenção de um volume sonoro que não ultrapassa a margem dos 53 dB garante a linearidade inicial do ritual de preparação da performance. A figura a seguir apresenta um comparativo comportamental entre os parâmetros amplitude, frequência e intensidade (contorno constituído a partir das médias) do gesto "A1":

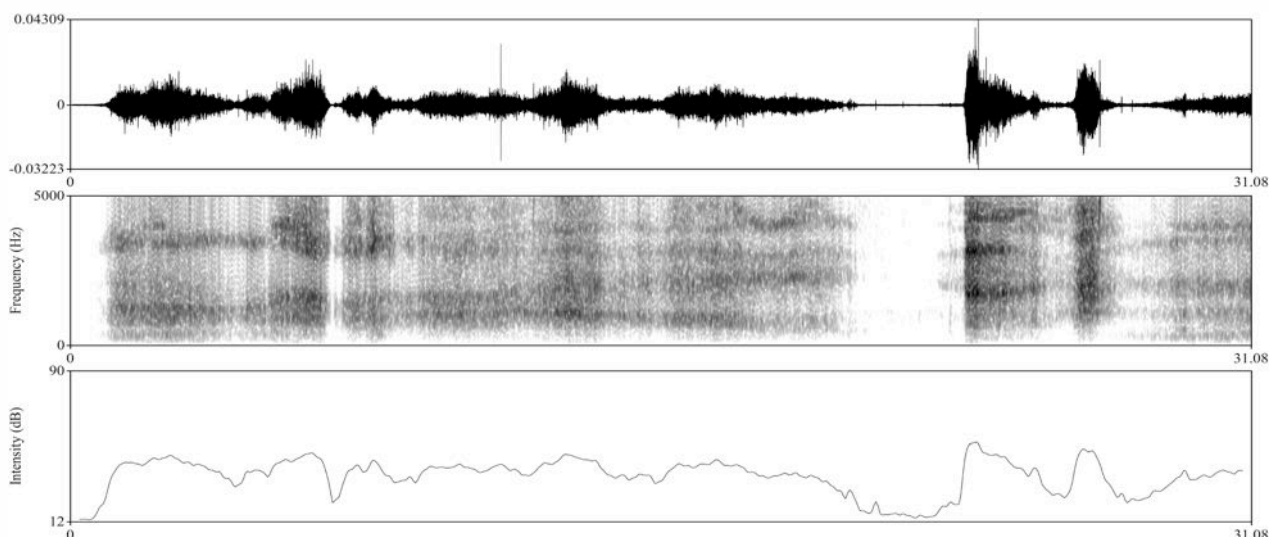



Figura 6: Amplitude, frequência e intensidade no paradigma "A1" em *Fedra*.
Legenda: 1) Sonograma da amplitude (imagem em posição superior): ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em segundos). 2) Espectrograma (imagem em posição central): ordenada: escala da frequência em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos). 3) Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (hertz); abscissa: tempo (em segundos).

São quatro as variações do referido fragmento (Cf. Tab. 2 – fragmentos 01, 09, 14 e 24). Apesar dos fragmentos 03, 06, 08, 10, 11, 16, 23 e 25 iniciarem seus gestos utilizando-se da primeira metade do paradigma "A" (inspiração), suas configurações sonoras são bastante divergentes dos quatro inicialmente agrupados, estando, portanto, numa categoria diferenciada os fragmentos aglomerados: junção de até dois paradigmas basilares num só ataque sonoro (Cf. Figuras 16 e 19).

A figura abaixo resume a recorrência do evento na composição:

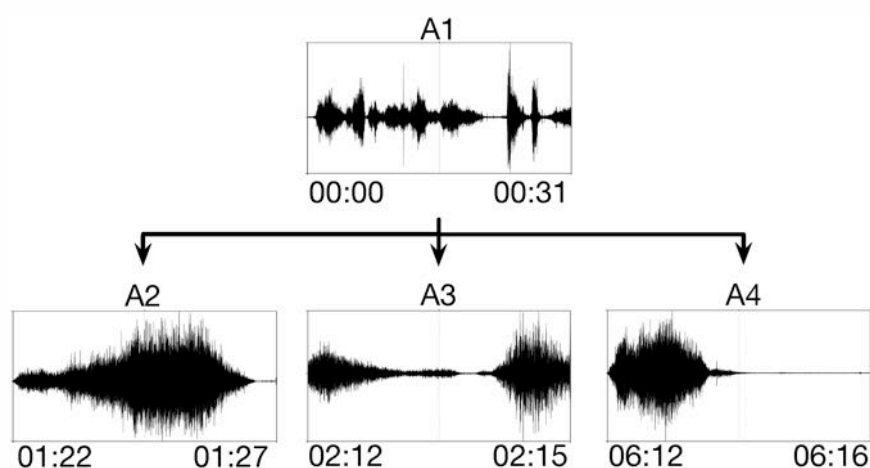



Figura 7: Recorrências do paradigma "A" em *Fedra*.
Legenda: 1) Sonogramas da amplitude: ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em minutos e segundos).

A hierarquização dos fragmentos em paradigmas pode seguir também uma orientação ainda mais

específica se avaliarmos o contorno da intensidade, uma vez que os quatro fragmentos oferecem uma resposta de frequências insuficientes para o cálculo das médias das alturas por meio do aplicativo PRAAT.

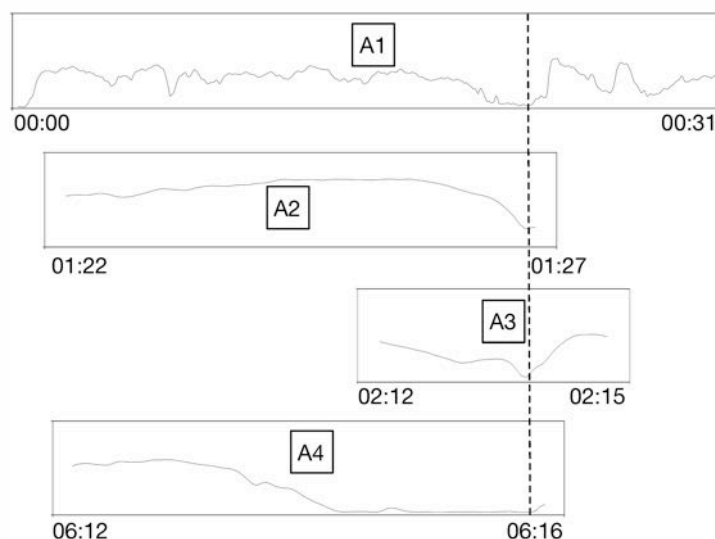



Figura 8: Organização do paradigma "A" pelo contorno de intensidades em *Fedra*.
Legenda: Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (decibel), sendo 12 dB o valor mínimo e 90 dB o máximo; abscissa: tempo (em minutos, segundos); traço pontilhado: segmentação dos movimentos internos da intensidade.

O paradigma "A1" é constituído de um movimento longo e seguido por outro de curta duração: enquanto o primeiro é finalizado com a perda da intensidade (expiração), o segundo é concluído de maneira oposta (inspiração). Assim, apenas o paradigma "A3" possui o mesmo movimento de "A1" diferenciando-se apenas quanto à duração ("A3" é mais curto que "A1") e "A2" é análogo a "A4", pois só possuem o movimento descendente de perda da intensidade (gesto termina com expiração).

A distribuição do paradigma no início, meio e fim da peça chama bastante atenção, pois, geralmente, os paradigmas com rótulo "A3" e "A4" estão formalmente intercalados por fragmentos aglomerados (Cf. fragmentos 08, 09, 10 e 23, 24, 25 na Tab. 2), reiterando o comportamento preparatório para a disposição de outros paradigmas com particularidades ainda mais complexas em termos de identidade sonora.

O fragmento "B": grito.

As diferenças de contraste sonoro e expressivo em relação ao paradigma "A" são basicamente perceptíveis por meio do comportamento diametralmente oposto dos parâmetros altura, duração, intensidade e pelas possibilidades alargadas de diversificação tímbrica (som vocal velado, gutural, peito etc.) que o recurso vocal permite alçar. O fragmento é apresentado logo após o paradigma "A" e o

contraste já se torna evidente no anúncio de "B1" com o valor da intensidade chegando aos 77dB:

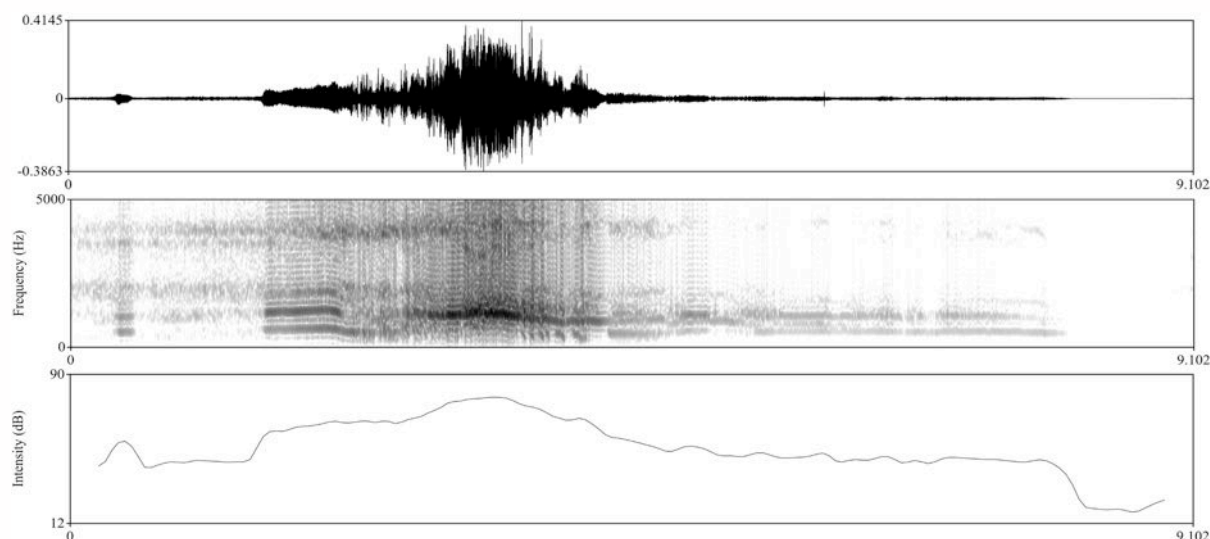



Figura 9: Amplitude, frequência e intensidade no paradigma "B1" em *Fedra*.
Legenda: 1) Sonograma da amplitude (imagem em posição superior): ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em segundos). 2) Espectrograma (imagem em posição central): ordenada: escala da frequência em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos). 3) Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (decibel); abscissa: tempo (em segundos).

O paradigma "B" é formado por 6 (seis) variedades (Cf. Tab. 2 – fragmentos 02, 04, 05, 07, 13 e 18). Tal como no paradigma "A", o recurso "grito" pode ser precedido por outro fragmento (Cf. Tab. 2 – fragmentos 03, 06, 08, 10, 11, 16, 23 e 25), seja proveniente do paradigma "A" (primeira parte, inspiração) ou de um elemento diferenciado (fragmento 22).

A carga semântica do referido paradigma gera impacto significativo na forma e a quantidade de variações apresentadas reitera a hipótese da importância afetiva do gesto para o conteúdo expressivo da composição.

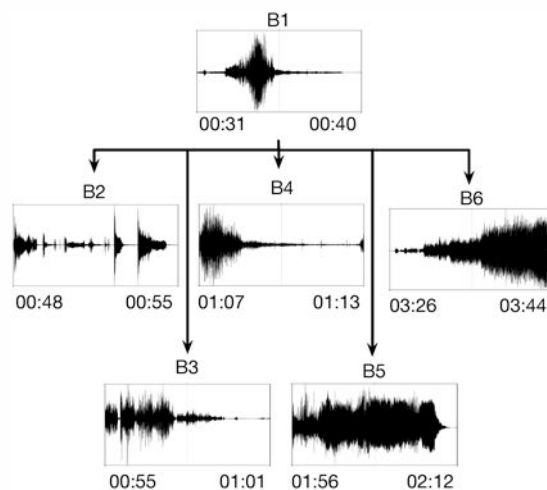



Figura 10: Recorrências do paradigma "B" em *Fedra*.
Legenda: 1) Sonogramas da amplitude: ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibel) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em minutos e segundos).

Ao considerarmos o contorno gerado pelas intensidades, alcançamos o seguinte resultado:

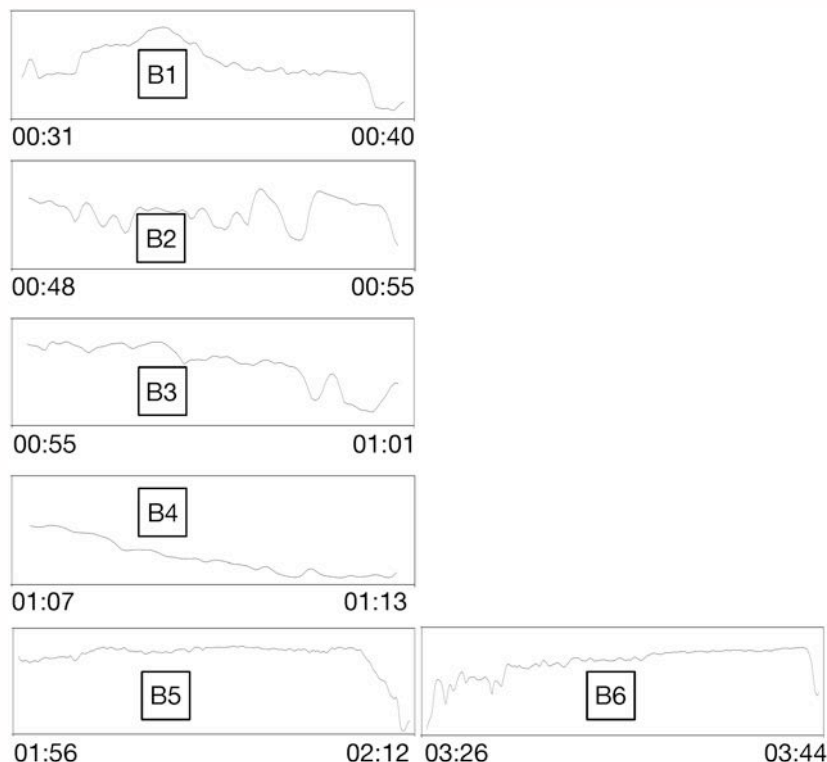



Figura 11: Organização do paradigma "B" pelo contorno de intensidades em *Fedra*.
Legenda: Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (decibel), sendo 12 dB o valor mínimo e 90 dB o máximo; abscissa: tempo (em minutos, segundos).

O empilhamento dos fragmentos "B1" a "B5" à esquerda e "B6" à direita é decorrente de uma conclusão decrescente dos cinco gestos, enquanto em "B6" confirmamos em sentido crescente da intensidade. A variação de intensidade percebida em "B2" também é constatada pelo gráfico de contorno irregular, sendo parcialmente reforçado em "B3".

Aludindo a perspectiva da micro forma do lamento ritual segundo Tolbert (1990), o paradigma "B" poderia ser caracterizado como um "ícone de choro" que permeia sobremaneira na primeira metade da composição, mantendo a importante tarefa de contrabalancear movimentos mais estáticos geridos pelo paradigma "A" acrescentando uma ambiência dramática mais tensionada tanto de sons vocais quanto de expressividade afetiva.

O fragmento "C": estalidos.

O terceiro gesto paradigmático emerge em quatro momentos distintos e soa como uma vocalização construída a partir de estalidos intercalados por respiração. Com efeito, "C" resulta no

paradigma de maior diversificação rítmica da peça.

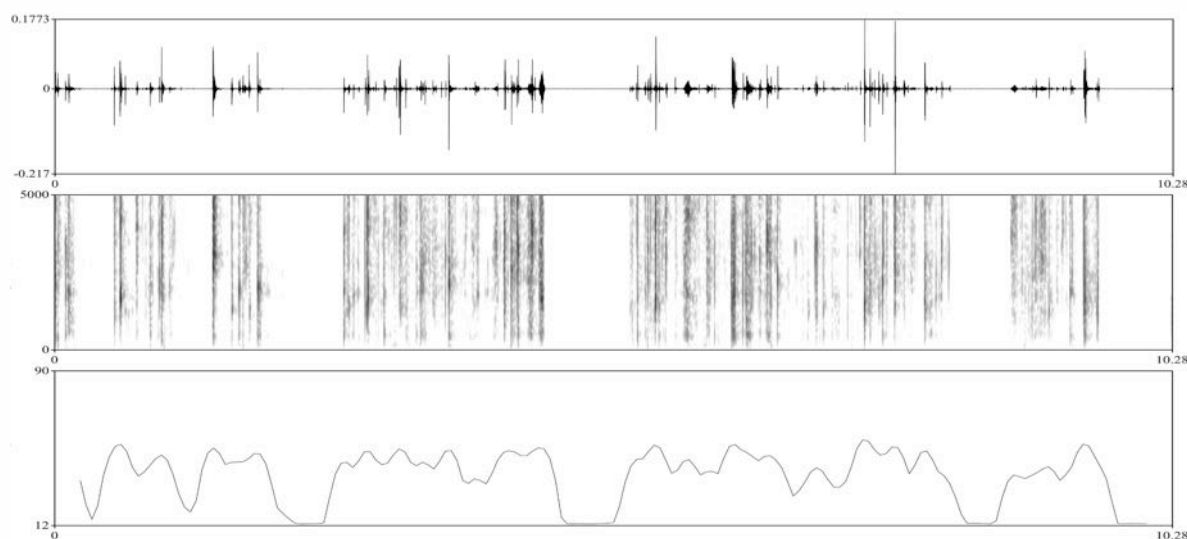



Figura 12: Amplitude, frequência e intensidade no paradigma "C1" em *Fedra*.
Legenda: 1) Sonograma da amplitude (imagem em posição superior): ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em segundos).
2) Espectrograma (imagem em posição central): ordenada: escala da frequência em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos). 3) Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (decibel); abscissa: tempo (em segundos).

Comparando a evolução do primeiro ao último fragmento do paradigma "C", teremos uma disposição gradativa do conteúdo rítmico em termos de complexidade. Isto ocorre por meio da diversificação tímbrica do som vocal que alude a um choro engasgado, uma sorte de preparação ou continuação ao último paradigma.

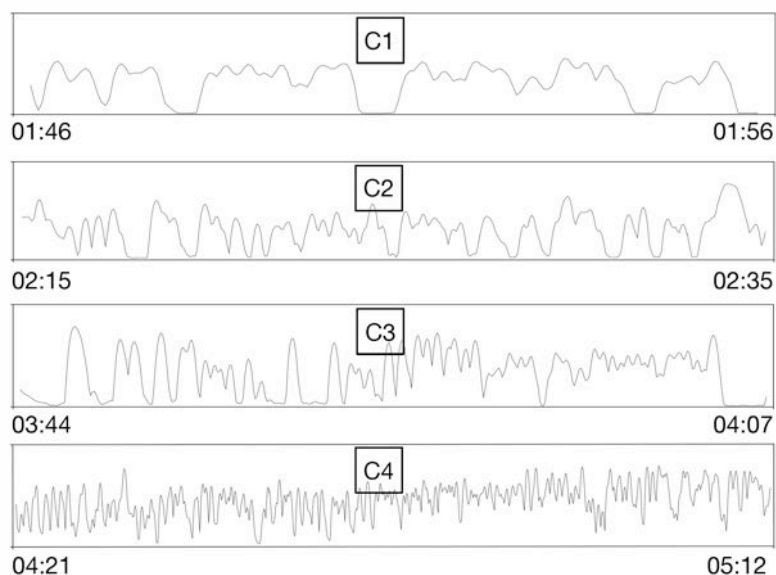



Figura 13: Organização do paradigma "C" pelo contorno de intensidades em *Fedra*.
Legenda: Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (decibel), sendo 12 dB o valor mínimo e 90 dB o máximo; abscissa: tempo (em minutos, segundos).

Os quatro contornos apresentados na Figura 13 também estabelecem particularidades unívocas do paradigma "C", tais como: 1) movimentos proeminentemente irregulares quanto à organização dos eventos sonoros; 2) distribuição simétrica de seu surgimento ao longo da peça ("C1" e "C2" na primeira metade e os dois gestos subsequentes na segunda metade); 3) assim como em "B", o paradigma "C" também expressa "ícones de choro", apesar de uma disposição velada, se compararmos o resultado sonoro entre os fragmentos "C1" e "C4", por exemplo.

O fragmento "D": sons sem significado.

O último fragmento mantém significativo contrastante aos paradigmas anteriormente analisados: trata-se de um gesto cuja sonoridade vocal é composta por uma sucessão de sons com ritmo e altura irregular e possuem a maior duração dentre os trechos analisados (Cf. Tab. 2, fragmentos 17 e 20).

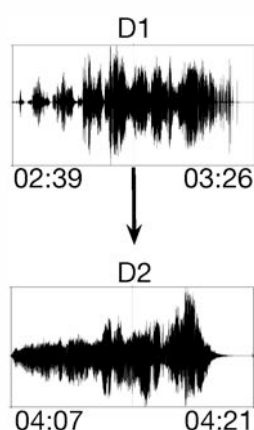



Figura 14: Recorrências do paradigma "D" em *Fedra*.
Legenda: 1) Sonogramas da amplitude: ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibel) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em minutos e segundos).

A ausência de comunicação verbal expressa em um idioma imaginário reporta-nos um estado semântico de sofrimento, dor ou súplica, fazendo uso de sons similares ao de um choro murmurado.

Esse trecho assemelha-se sonoramente aos momentos de inserção textual nos lamentos rituais, nos quais as mulheres cantam[50], ou recitam suas palavras em direção ao morto, ao público e toda gama relacional que permeia o ritual. No caso de Campesato, as palavras são sons que remetem à sonoridade de textos de modo geral; como se a artista estivesse falando um texto em uma língua desconhecida. Isto, como vimos, está de pleno acordo com a própria estrutura dos lamentos rituais, em que, mesmo

[50] Isto se confirma de tal maneira que somente no referido fragmento foi possível aplicar a análise do contorno de alturas do aplicativo PRAAT (Cf. Fig. 15) confirmando algumas particularidades sonoras descritas na última coluna da tabela de Tolbert (Cf. Tab. 1).

havendo um texto em uma língua conhecida dos participantes do ritual, há uma preocupação por parte das lamenteiras em "bagunçar" o significado do enunciado usando de diversas estratégias: 1) acentuação diferente da palavra; 2) incorporação de sílabas não existentes na palavra original, 3) construção gramatical não convencional da fala, repetição, 4) inserção de rimas sem sentido e tantas outras, com o intuito mesmo de não se fazer entender plenamente no plano racional, mas ativar de forma mais verdadeira e eficaz as emoções. (TOLBERT, 1990, p.82; DELAPORTE, 2008, p.57; URBAN, 1988, p.388; MAZZO, 1994, p.207-208; BARALDI, 2010, p.210-214).

Por fim, considerando o tempo total da composição (6m33s), o trecho "D1" situa-se exatamente no centro da duração da composição, o que nos leva a crer que o gesto em questão possui não só uma significação sonora diferenciada, mas, também uma carga expressiva sobressalente no contexto global da composição.

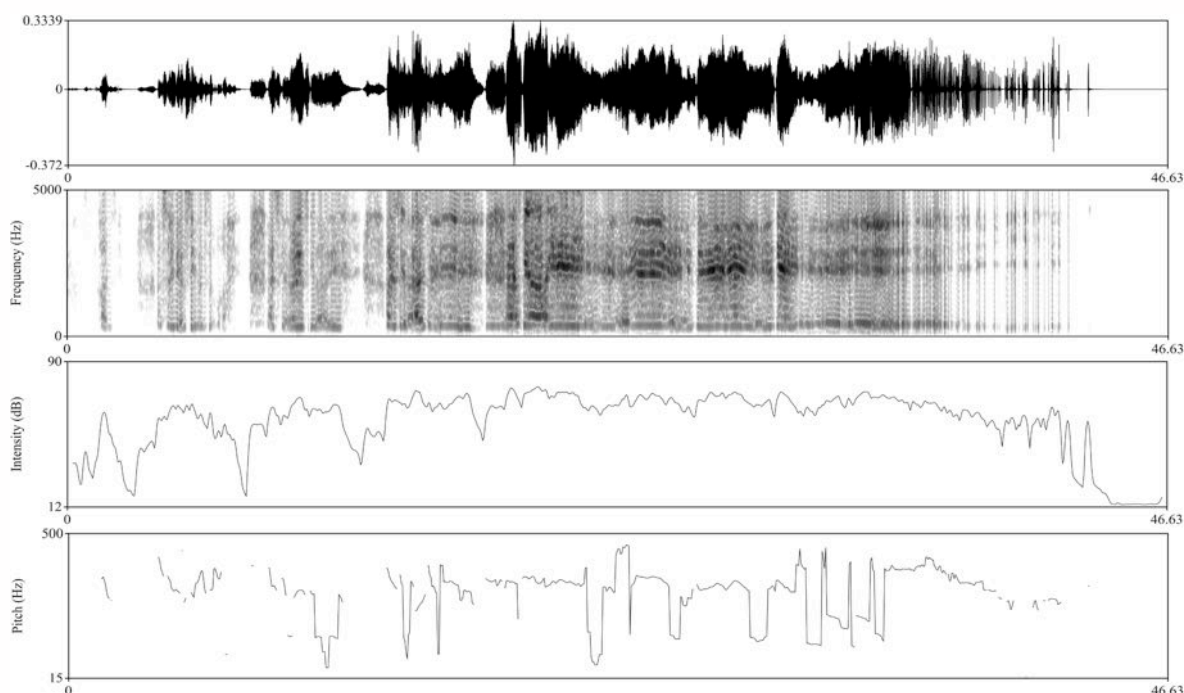



Figura 15: Amplitude, frequência e intensidade e altura no paradigma "D1" em *Fedra*.
Legenda: 1) Sonograma da amplitude (imagem em posição superior): ordenada: escala da amplitude, sendo 0 dB (decibéis) o centro, máximo (superior) e mínimo (inferior) nas extremidades; abscissa: tempo (em segundos).
2) Espectrograma: ordenada: escala da frequência em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos). 3) Análise da intensidade (contorno): ordenada: escala da intensidade em dB (decibel); abscissa: tempo (em segundos); 4) Análise das alturas (contorno): ordenada: escala das alturas em Hz (hertz); abscissa: tempo (em segundos).

Fragmentos aglomerados: "A+B" e "X+B"

Considerando que cada paradigma básico mantém uma lógica própria de variação dentre os quatro assinalados anteriormente, percebemos outra sorte de argumento que provoca a elaboração de novos objetos sonoros: a técnica resulta do somatório dos dois paradigmas iniciais da peça, a inspiração

e expiração ("A") e o grito ("B").

A fusão dos dois paradigmas resulta em um gesto com bastante evidência (amplitude) sonora, ao tempo em que seguem uma significativa diversificação de sonoridade (timbre) promovida pela intercalação de vários recursos como a voz velada, sons anasalados, voz gutural, inspiração e expiração bruscas etc.

Ao todo, temos oito repetições do paradigma aglomerado "A+B" (Cf. Tab. 2, fragmentos 03, 06, 08, 10, 11, 16, 23, 25), resultando no fragmento de maior variação da trama composicional.

No gráfico que segue, procuramos sintetizar a organização de Campesato ao modelo de Tolbert para então iniciarmos o processo de correlações entre a forma dos lamentos rituais e *Fedra*.

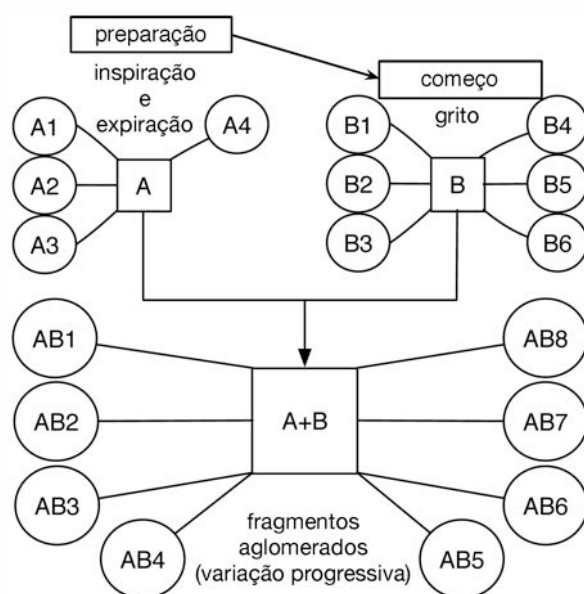



Figura 16: Esquema da variação progressiva do fragmento "A+B" em *Fedra*.

"X+B": o fragmento mais complexo

Um fragmento específico possui particularidades sonoras bastante diferenciadas se comparado a todos os outros já comentados: o paradigma "X+B", sendo que "X" representa um elemento até então inédito ao longo da peça. Trata-se, na verdade, de um som com particularidades divergentes do timbre de natureza vocal, sendo, portanto, resultante de processamento sonoro, mesmo sabendo que a fonte sonora para geração do novo timbre continua sendo de origem vocal.

A autonomia do fragmento "X+B" é garantida pelo processo de transição entre o ruído vocal processado e o grito *in natura* (paradigma "B"). Para conferirmos visualmente as particularidades tímbricas do referido trecho, observamos na figura a seguir o comportamento dos formantes ali dispostos.

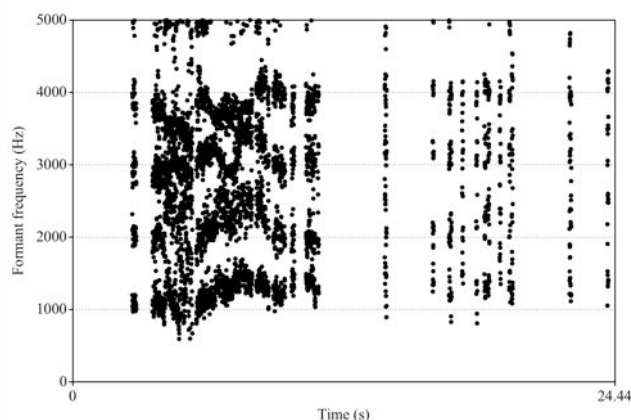



Figura 17: Análise dos formantes no paradigma "X+B" em *Fedra*.

Na análise acima há uma referência na primeira parte de um timbre com uma quantidade bem maior de formantes no trecho do ruído, contrastando com a segunda parte no qual há apenas o timbre vocal sem qualquer processamento.

Outra particularidade do paradigma "X+B" é o progressivo uso da intensidade sonora quase em saturação no trecho em que ocorre o grito, conferindo um uso atípico do parâmetro se comparado a todos os fragmentos analisados anteriormente, alcançando a margem de 80 dB.

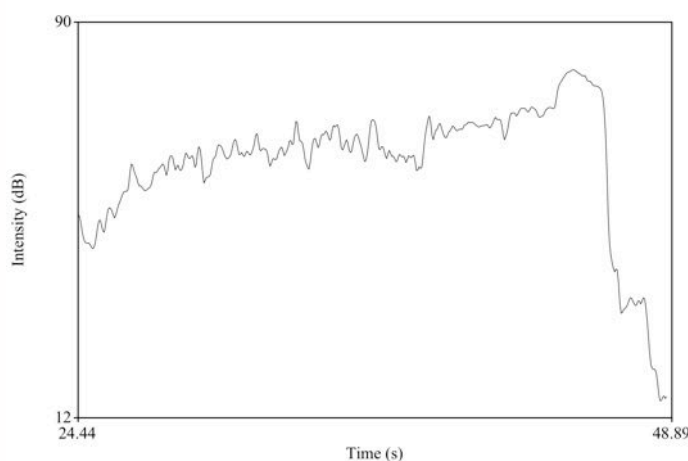



Fig. 18: Análise da intensidade (contorno) no paradigma "X+B" em "Fedra".

Na tentativa de sintetizar o conteúdo formal e sonoro da peça, apresentamos a seguir um gráfico que visa contemplar todos os fragmentos fazendo uma analogia ao plano de Tolbert para os lamentos rituais.

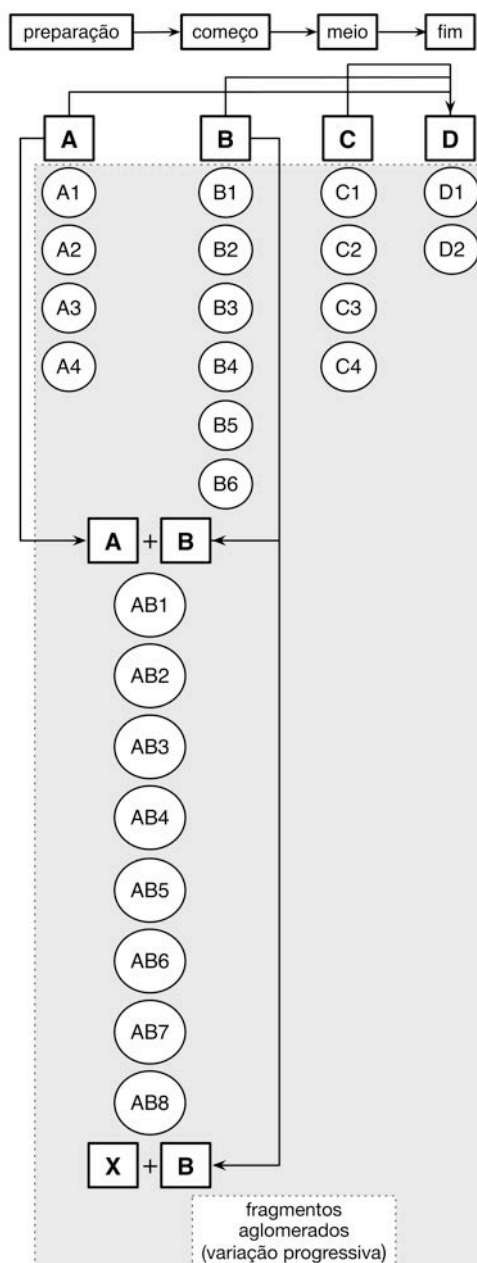



Fig. 19: Plano micro formal de *Fedra* a partir do estudo paradigmático.

A constante transformação tímbrica da voz associada ao controle dos parâmetros intensidade e altura exerce papel significativo na medição entre sonoridade e emoção. Em síntese, o paradigma "D", detentor de particularidades com alto contraste em relação aos demais, emerge como uma consequência irrevogável de uma comunicação simbólica ou da própria "emoção íntima" aplicada no conceito sonoro da peça.

Apesar de constatarmos um parentesco formal entre *Fedra* e os lamentos rituais, a rítmica, resultante da inspiração-expiração, é parcialmente interrompida em favor da quebra da regularidade; talvez uma necessidade constante de reinvenção sonora à procura de um efeito vocal incomum e imprevisível. Esta particularidade confere à peça uma noção diferenciada também na maneira como

Campesato organiza os vinte e cinco objetos ao longo do tempo, provocando uma repulsa aparentemente consciente de uma linearidade temporal: a autora distribui os elementos de *preparação* e *começo* no entorno do *fim*, sem que o mesmo esteja disposto realmente no último minuto da composição. Ademais, esta configuração contribui massivamente para a manutenção de um estado de angústia, dor e transe ao longo de toda a peça.

No que se refere propriamente às relações macroscópicas dos recursos empregados em *Fedra* a outros estudos que envolvem o uso de sonograma para análise de lamentos, percebe-se que esta correlação torna-se mais evidente quando Campesato opta por efeitos mais comuns, como inspiração, expiração, suspiros e *vocal fry*. Todavia, a maneira abrupta e contrastante em que são dispostos os fragmentos ao longo do tempo configura o principal diferencial em relação aos lamentos rituais.

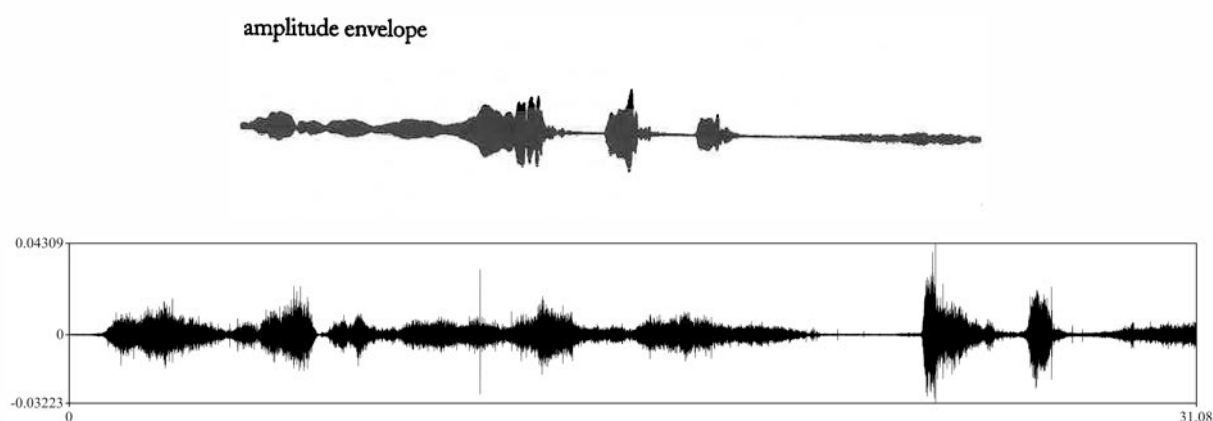



Fig. 20: Comparação entre sonogramas de suspiro no lamento ritual russo (MAZO, 1994, p.187) e em *Fedra*.

Podemos concluir que o estudo da sonoridade em *Fedra* revelou aspectos não somente das particularidades intrínsecas da criação musical em si, mas, sobretudo, a maneira como a autora dialoga com os lamentos, mesmo inconscientemente, ao tempo em que os reinventa, à sua maneira, tornando-o pleno, no sentido em que a criação segue para além de um viés estritamente técnico e processual. Na verdade, *Fedra* vai ao encontro de uma abordagem afetiva na qual a aglutinação e a transformação contínua entre o som vocal e o ruído orientam a trama semântica de uma expressão íntima plenamente materializada. E com isso, aproxima-se das personagens na tragédia grega para quem os lamentos tornam-se um dos principais instrumentos de expressão emotiva, através dos quais galgam suas possibilidades de libertação e afirmação.

REFERÊNCIAS

BONINI-BARALDI, Filippo. *L'Emotion em Partage: Approche Anthropologuque d'une Musique Tsigane de Roumanie.* [Tese de doutorado apresentada à Université Paris Ouest Nanterre la Défense]. Paris, 2010.

BOUDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas.* [org. Sérgio Micelli]. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_________. *A Dominação Masculina.* [Tradução: Maria Helena Kühner]. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_________. *A Produção da Crença – contribuição para uma economia dos bens simbólicos.* São Paulo: Zouk, 2004.

BRUSCHINI, Maria Cristina. Trabalho e gênero no Brasil nos últimos dez anos. *Cadernos de Pesquisa,* (sem local), v. 37, n. 132, p. 537 – 572, 2007.

CAMPESATO, Lilian. *Centros e contornos: mudança e instabilidade na música atual.* Vitória: ANPPOM, 2015.

_________. *Dialética do Ruído.* Florianópolis: ANPPOM, 2010.

_________. *Limite da Música Ruído: musicalidade,dor e experimentalismo.* Natal: ANPPOM, 2013.

_________. *Ruído e Transgressão: uma aproximação com a psicanálise.* Disponível em: http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/download/77/76. Acesso: 22/04/2015.

CUSICK, Suzanne, Capítulo. In COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music.* Gender.

DELAPORTE, Hélène. *L'ambiguité des discours: les miroloyia em Épire (Grèce),* [Cahiers de littérature orale] 2013. Disponível em: URL : http://clo.revues.org/773 , consultado em 14 maio de 2015.

_________. *Des Rituels Funéraires à la fête patronale Les miroloyia, lamentations vocales de l'Épire, Grèce.* [Frontières, vol. 20, n. 2] 2008. Disponível em: http://id.erudit.org/iderudit/018335ar. Acessado em: 14 de maio de 2015.

DOMINICI, Catarina. *A Performance Musical e o Gênero Feminino.* [Em. Estudos de Gênero, Corpo e Música. Org. Isabel Porto Nogueira e Susan Campos Fonseca].Goiania/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

EL HAOULI, Janete. *Demetrio Stratos: em busca da voz-música.* Londrina PR: J. E. Haouli, 2002.

GIORGI, Ana Lúcia Hernandez di. *Do Lamento ao Gesto: uma análise de Eléctra nas obras de Esquilo, Sófocles e Eurípedes.* [Itnerários n. 5]. Araraquara: 1993.

GROSZ, Elizabeth. *Corpos Reconfigurados.* [Em: Cadernos Pagu (14)]. Campinas, 2000.

KOSKOFF, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology – writings on Music and Gender.* Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press, 2014.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Polêmica sobre o Nascimento da Tragédia.* Ed. Zahar, 2005.

MAZO, Margarita. *Lament Made Visible: a study of paramusical elements in Russion Lament.* [Em. B. Yung e J. Lam (eds.), Themes and Variations: writings on music in honour of Rulon Chao Pian]. Harvard/Hong Kong: Harvard University and The Chinese University of Hong Kong, 1994.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender and sexuality.* Minessota: University Press, 2002.

MCCLARY, Susan. Introdução. In LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan. *Music and Society:*the politics of composition, performance and reception. Cambridge University Press, UK, 1987, p. Xi – xx.

MUELLER, Melissa. *The Mourning Voice: Na Essay on Greek Tragedy.* [resenha crítica do livro homônimo de Nicole Loraux]. University of Texas, Austin. Sem data. Em https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ElAnt/V8N1/Loraux1.pdf, consultado em 22/04/2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo.* [Tradução, notas e prefácio:

J. GUINSBURG]. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu – sociologia.* São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres.* [Tradução: Angela M. S. Corrêa]. Sâo Paulo: Contexto, 2008.

PINSKY, Carla B. *A Era dos Modelos Fexíveis.* [em A Nova História das Mulheres no Brasil. p.513-544]. São Paulo: Contexto, 2013

PRIORI, Mary del, Apresentação. História das Mulheres no Brasil, [Apresentação. In. PRIORI, Mary del, 2ª ed.] São Paulo: Contexto, 2006. p. 07-10.

RAGO, Margareth. *Descobrindo historicamente o gênero.* [Cadernos Pagu]. Campinas, v. 11, p. 89-98, 1998.

ROBERTSON, Carol E. *Power and Gender in the Musical Experiences of Women.* (em. Women and Music in Cross-cultural Perspective. Ed. KOSKOFF, Ellen]. Urbana/Chicago: University of Illinois Press,1989.

ROSAND, *Lamento.* sd, in The New Grove Dictionary of Music, 2011.

ROSEMBERG, Carol E. *A Voice Like Thunder: Corsigan Women's Lament as Cultural Work.* [Em Current Musicology, n. 78]. Nova Iorque: Columbia University, 2004.

SCHECHNER, Richard. *Performers e Espectadores: Transportados e Transformados.* [revista Moringa Artes do Espetáculo, vol. 2, n. 1]. João Pessoa: UFPB, jan/jun. 2015.

_________. *What is performance?* [Em: Performance Studies: An Introduction.] Londres e Nova Iorque: 2006.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica.* [trad. Christine Rafino Dabat e Maria Betânia Ávila]. Nova Iorque: Columbia University Press, 1989.

SHEPHERD, John. *Music and Male Hegemony.* [Em: Music and Society: The politics of composition, performance and reception. Ed. LEPPERT, Richard e MCCLARY, Susan]. Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 1987.

SILVA, Talita Nunes. *As Estratégias de Ação das Mulheres Transgressoras em Atenas no V Século a. C.* [Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas]. Niterói: 2011.

SOIHET, Rachel e FACINA, Adriana. *Gênero e Memória: Algumas Reflexões.* [Niterói vol 5 n. 1]. Niterói: 2004.

TELLES, Norma. *Escritoras, Escritas, Escrituras.* [Em História das Mulheres no Brasil org. PRIORI, Mary del]. São Paulo: Contexto, 2004.

TOLBERT, Elizabeth. *Women Cry With Words: Symbolization of Affect in the Karelian Lament.* [Yearbook for Traditional Music]. 1990.

URBAN, Greg. *Ritual Wailing in Amerindian Brazil.* [American Anthropologist]. 1988.

WOLF, Margery. *A Thrice Told Tale – feminism, postmodernism and ethnographic responsibility.* Stanford: Stanford Univeristy Press, 1992.

YRI, Kirsten. *Remaking the Past: feminist Spirituality in Anonymous 4 and Sequentia's Vox Feminae.* [Em. Woman and Music: A Journal of Gender and Culture, vol 12] Project Muse, 2008. p. 1-21. Em: http://muse.jhu.edu/journals/wam/summary/v012/12.yri.html. Acesso em 20/10/2015.

Homofobia e efeminação na literatura brasileira: o caso Mário de Andrade[1]

Jorge Vergara[2]

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

Resumo: Mário de Andrade – escritor, intelectual e líder da Semana de Arte Moderna – foi criticado pela Revista de Antropofagia em 1929 e pelo jornal Dom Casmurro em 1939. Nas páginas da Revista, o amálgama de misoginia, homofobia e "preconceito de cor" verte-se exclusivamente sobre ele. O jornal Dom Casmurro reavivou os estigmas de cor e gênero para criticar a sua atuação intelectual. Todavia os temas da homossexualidade e da efeminação atribuídas ao escritor, ainda que trazidos à baila, são recorrentemente evitados em sua correspondência, na crônica jornalística e na literatura especializada. A ignorância social da realidade individual elementar evidencia a opressão e a vergonha socialmente instauradas.

Palavras-chave: Homofobia; Efeminação; Revista de Antropofagia; Jornal Dom Casmurro; Mário de Andrade.

Abstract: Mário de Andrade – writer, intellectual and leader of the 1922 Semana de Arte Moderna – was subject to criticism on the pages of Revista de Antropofagia in 1929 and of the newspaper Dom Casmurro in 1939. It is towards him exclusively that the Revista directs its blend of misogyny,

[1] *Homophobia, Effeminacy and Brazilian Literature: the case of Mário de Andrade.* Este texto faz parte do projeto de doutorado que se tornou possível graças à bolsa de estudos concedida pela CAPES. Data de submissão: 10/11/2015. Data de aprovação: 30/11/2015.

[2] Jorge Vergara possui graduação em Piano (2005) e mestrado em práticas interpretativcas (2013) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Seu atual interesse é o estudo da relação entre a repressão, a formação da sexualidade e a musicologia. Email: jorge-ortiz77@yahoo.com.br

homophobia and "colour prejudice". Dom Casmurro reignites colour and gender stigmata to diminish the writer's intellectual career. Albeit occasionally brought to the fore in their connections with Mário de Andrade, issues of homosexuality and effeminacy are insistently avoided in his correspondence as well as in press articles and in the literature about him. The social ignorance of such an elementary individual reality betrays oppression and socially engendered shame.

Keywords: Homophobia; Effeminacy; Revista de Antropofagia; Dom Casmurro; Mário de Andrade.

Em 1929 a *Revista de Antropofagia* publicou críticas nas quais Mário de Andrade foi chamado de "Miss São Paulo", "Miss Macunaíma", "Dona Maria", "a mais genuina representante da antropofagia feminina no Brasil" e "comadre também, e das boas". Sua postura estética foi repreendida e a maneira de redigir *Macunaíma* imitada: "Interpelada que foi a feiticeira craúna [Miss Macunaíma] principiou respondendo ás nossas perguntas, tão avidamente, que nem formiga sauva destalando boneca capim panasco" (*Diário de São Paulo,* 14 abr. 1929, p.6; 8 mai. 1929, p.12; 26 jun. 1929, p.12[3]).

Opressão social nas críticas contra Mário de Andrade

A leitura dos artigos mostra que, para o grupo que dirigia a *Revisa de Antropofagia*, Mário afastou-se do projeto modernista ao imitar Olavo Bilac e Vicente de Carvalho, ao divulgar e escrever de forma positiva a respeito de escritores menores, ao escrever sobre autores católicos quando alguns grupos católicos argumentavam de maneira fanática[4], ao produzir a imagem imerecida de líder para si mesmo, e ao criar uma relação de subserviência com escritores iniciantes[5].

Oswald de Andrade assinou o artigo "Os tres sargentos" com o pseudônimo Cabo Machado. Acusa colaboradores da primeira fase da revista de militar em prol da falta de originalidade. As alusões a textos "de amor" e "marotas" são referências para feminizar o labor epistolar de Mário com os jovens do interior mineiro. Mário foi cifrado na figura do líder insuficientemente másculo até para o papel de

[3] Todas as citações da *Revista de Antropofagia* ou do *Diário de São Paulo* provêm da *Revista de Antropofagia*: *Reedição da revista literária publicada em São Paulo, 1ª e 2ª "dentições", 1928-1929 obra facsimilar.* Introdução de Augusto de Campos. São Paulo: Metal Leve, 1976.

[4] Se a ação do integralismo no Brasil se tornou mais intensa na década de 1930, o discurso de seu líder Plínio Salgado já era conhecido (KLEIN, 2004, p.3). Igualmente, a ação anti-semita da revista *A ordem* (1921) e do *Centro Dom Vital* (1922), associada a católicos conservadores como Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima, já existia na década de 1920 (BEN-DROR, 2007, p.231). Sabe-se que Menotti del Picchia publicou certo artigo anti-semita em 1935 no jornal *Cidade de Olympia* (RIBEIRO, 2007, p.369). Para Scantinburgo, os modernistas da Semana de 1922 se apropriaram do modelo europeu do modernismo, principalmente a versão de Marinetti, e a crítica ao catolicismo (e não só aos seus discursos extremos) foi parte importante do modernismo enraizado no século dezenove (2001).

[5] Um resumo das críticas a Mário de Andrade pode ser lido no artigo de Oswaldo Costa "Resposta a Ascenso Ferreira" (*Diário de S. Paulo,* 19 jul. 1929, p.12).

guerreiro da falsidade passadista.

> Os srs. Alcântara Machado (o Gago Coutinho[6] que nunca voou) e Mario de Andrade (o nosso Miss São Paulo[7] traduzido em masculino), iniciaram a guerra contra a original idade. Só a chatice, a copia e a amizade é que prestam. Os dois ilustres Molinaros[8] do modernismo estão vendo sériamente ameaçadas pela rudeza da Antropofagia as suas sistematicas e marotas atas falsas. As cartinhas de amor para Cataguazes já vão arrepiadas como freiras durante a invasão militar. (*Diário de S. Paulo*, 14 abr. 1929, p.6).

A efeminação conferida a Mário contamina a crítica dirigida a Antonio Alcântara Machado, através da imagem do aviador que jamais arremessou. A referência à tradução é o sinal para a masculinidade não-autêntica, fabricada ou artificial imputada a Mário de Andrade e associada à sua atuação artística. É tal a frustração que Cabo Machado chama Mário de "ignorantão"[9] e Tamandaré descreve suas cartas com os literatos como "correspondência amorosa com o que ha de mediocre na intelectualidade do Brasil inteiro" (*Diário de S. Paulo,* 14 abr. 1929, p.6; 24 abr. 1929, p.10). A entrada para Mário de Andrade do *Dicionário de Bolso* de Oswald de Andrade (edição póstuma e corrigida) guarda referências à *Revista de Antropofagia* e ao poema de Mário que inspirou as piadas de Oswald. Ele percebeu a argumentação do poema como resistente à mensagem do "Manifesto Antropofago", ambos publicados na mesma revista. "*Mário de Andrade*. Macunaíma traduzido[10]. Autor de uma canção para fazer o seringueiro dormir em vez de se revoltar. De outra, para quando encontrar o capitão Prestes, engambelá-lo com nomes de peixes e atrapalhar assim a revolução social." (ANDRADE, O., 1990, p.106).

O poema "Manhã" de Mário de Andrade foi publicado na capa:

> Tinha um sossego tão antigo no jardim,
> Uma fresca tão de mão lavada com limão
> Era tão marupiara e descansante
> Que desejei... Mulher não desejei não, desejei...
> Si eu tivesse a meu lado ali passeando
> Suponhamos, Lenine, Carlos Prestes, Gandhi, um desses!...
>
> Na doçura da manhã quasi acabada
> Eu lhes falava cordialmente: - - Se abanquem um bocadinho

[6] Gago Coutinho é referência a Carlos Viegas Gago Coutinho (1869-1959), geógrafo português, conhecido como aviador.
[7] O concurso Miss Brasil apareceu nos jornais da época. Na sua coluna "Taxi – 'Miss Brasil'", Mário de Andrade faz crítica ao concurso, argumenta que a ideia da mulher associada apenas à beleza não fomenta a emancipação feminina (*Diário Nacional*, 20 abr. 1929, p.3).
[8] Referência a José Molinaro, cabo eleitoral corrupto e sanguinário: "Conhecendo bem as suas aptidões para galopim eleitoral, o perrepismo paulista alçou-o à chefia da capital" (*Diário da Manhã*, 28 dez. 1928, p.3).
[9] O texto é a resposta de Oswald à coluna de Mário no *Diário Nacional* (11 abr. 1929, p.3).
[10] A personagem de *Macunaíma* é percebida como positiva por Oswald. Mas o texto é satírico: "Macunaíma é uma sátira irritada, por muitas partes feroz. Mas brasileiro não compreende sátira, em vez, acha engraçado" (ANDRADE, M., [1939] 1993, p.12).

> E havia de contar pra êles os nomes dos nossos peixes
> Ou descrevia Ouro Preto, a entrada de Vitoria, Marajó,
> Coisa assim que puzesse um disfarce de festa
> No pensamento dessas tempestades de homens. (*Revista de Antropofagia*, maio 1928, p.1).

No poema, o autor registra as imagens que seriam usadas para criticá-lo. Mário se descreve numa ilha de sossego, conta como gostaria de transmitir essa alegria aos líderes das revoluções, homens mais desejáveis do que mulheres. A ideia da nuance, da dosagem da força foi percebida como covarde e feminina. A associação com Wilde aparece no verbete: "Muito parecido pelas costas com Oscar Wilde", frase suprimida, mas presente no manuscrito IV (ANDRADE, O., 1990, p.124).

Para os redatores da *Revista de Antropofagia, Macunaíma* representa ataque ao cristianismo e merece elogios. Tamandaré[11] insiste no assunto da colonização cultural e da decomposição da cultura européia:

> O christianismo, que nos combatemos com tanta coragem, encontra nele [*Macunaíma*] a primeira tacapada séria que na sua cabeça já se deu após os festins de Cunhambebe[12] e outros herós de bastante caráter [...] Continuamos, ainda depois, escravos do Ocidente, escravos do catolicismo, escravos da cultura europea caindo de podre [...] Já alguns desses modernistas estão começando a dizer que São Paulo é feio, que o Brasil é feio. Não se assustem. Eles estão copiando o europeu, a quem Europa-feia lançou nos braços da arte negra e de todos os exotismos. É essa a psicologia dos fracassados. (*Diário de S. Paulo*, 14 abr. 1929, p.6).

As piadas ilustram o sentido pouco modernista que os líderes da *Revista de Antropofagia* atribuem a esse período da produção de Mário. O uso do feminino para repreendê-lo foi relacionado à sua frouxidão e falta de atitude intelectual. A *Revista de Antropofagia* também o acusa de rodear-se de jovens adolescentes do sexo masculino e aplica-lhe com exclusividade a figura da pederastia: "Ora, nós fomos, apenas, amabilíssimos, diante do quadro revoltante que, ao chegar, tivemos aos nossos olhos. Meninos impúberes como os de Cataguazes[13], já concordando num sistema de tróca de influencias com o sr. Mario de Andrade." (*Diário de S. Paulo*, 8 maio 1929, p.12).

No mês seguinte, no artigo anônimo "Expansão antropofágica", o assunto retorna: "E em Belo-Horizonte, ninguem olha com simpatia pra esses transbordamentos liricos de Mario de Andrade pela meninada serelépe" (*Diário de S. Paulo*, 12 jun. 1929*,* p.10). Mário de Andrade registrou opinião na

---

[11] Pode-se deduzir que Tamandaré é o pseudônimo de Oswaldo Costa pela publicação do "Moquem 2" no *Diário da Manhã* de Victoria (21 jul. 1929, p.4) assinado por Costa: o texto é o mesmo do "Moquem II – Hors'd oeuvre" do *Diário de S. Paulo* (14 abr. 1929, p.6).

[12] Um dos líderes da tribo Tupinambá.

[13] Coluna *Moquem V. – Cafézinho* de Tamandaré. Escritores da cidade de Cataguazes como Rosário Fusco já haviam publicado poemas e textos na primeira fase da *Revista de Antropofagia* em 1928. Fundaram sua própria revista modernista em 1927. Fusco manifesta afeto na correspondência com Mário: "O meu coração dentro de seu coração"; "O pessoal já está falando mal de mim aqui por causa do meu rabicho por você" (FUSCO, 1927, p.1; 1928, p.1). Também do grupo de Cataguazes, Henrique de Rezende se queixa das críticas à influência de Mário de Andrade sobre seu grupo, mas não cita autores ligados ao grupo da *Revista de Antropofagia*, e sim A. F. Schmidt, Edmundo Lys e alude a figuras do Rio de Janeiro (REZENDE, 1929a, p.2; 1929b, p.3). O que Mário escreve no dia 9 de abril de 1929 no *Diário Nacional* é resposta ao artigo de Rezende do dia 7 de abril de 1929.

coluna “Taxi”: "Essa influência recíproca [com os rapazes de Cataguazes] foi a bonita das amizades sinceras, carteadeiras, cheias de sinceridades, até brutas certas feitas. Isso foi o que o mundo não poude ver e não gosou." (*Diário Nacional*[14], 9 abr. 1929, p.6).

Dois dias depois, na mesma coluna, Mário continua a comentar a influência entre escritores e seu despreparo intelectual: "Isso é fruta (sic) da nossa deslavada ignorancia. Literato brasileiro oitenta e cinco por cento dos casos é um ignorantão [...] Liberdade! Sinceridade! (Falta de critério! Falta de caracter!) Nós lavamos a roupa suja em publico." (*Diário Nacional*, 11 abr. 1929, p.3).

Ao ressaltar o afeto entre escritores, aquela crítica à amizade sugere homofobia. É difícil saber até onde esse afeto podia manifestar-se sem incômodo. Em carta de 16 de dezembro de 1925, Manuel Bandeira revela profunda intimidade com Mário de Andrade. Mas Bandeira não foi rotulado de efeminado.

> Você tem uma natureza retalhada de mil direções afetivas e certas coisas que eu não saberia dizer agora quais são me aporrinham, mas você disse uma coisa baita na sua carta que é aquela atenção paterna com que eu quero que suas coisas fiquem excelentes. Mas ainda isso eu poderia explicar do seguinte modo: eu carrego uma porção de coisas que não sei exprimir; você sente essas coisas como eu por exemplo a vida brasileira; quando eu vejo uma coisa dessas expressa por você sinto uma doçura indefinível – tão doce que agora fiquei com os olhos cheios de água só de aludir a isso! (BANDEIRA, [1925] 2003, p.88).

“Cabo Machado” é o nome do poema que Mário de Andrade publicou no livro *Losango Cáqui*[15]. O poema retrata a personalidade, a vestimenta e o corpo moreno de certo jovem militar: “Cabo Machado é delicado gentil./ Educação francesa mesureira./ Cabo Machado é doce que nem mel/ E polido que nem manga-rosa.” (ANDRADE, M., 1926, s.n.p.). Ele já havia divulgado seu poema “Cabo Machado”, e a revista tinha publicado a sátira assinada sob o pseudônimo Cabo Machado, quando Tamandaré escreve em 24 de abril de 1929 que Mário “se confessa no *Cabo Machado*”. Em meio ao conjunto de críticas surge uma convocação inesperada. Tamandaré demanda outra postura:

> Não gostei, porém, das amarguras que Mario pôz no seu mingau. Mingau não queremos, Mario. Queremos amor. Aquele amor gostosissimo que voce botou nas estrofes de *Cabo Machado*. Mas sem o incenso do côro de Santa Efigenia. Com a pimenta de *Macunaíma*, com que você queimou os beiços gulosos da Santa Madre Igreja (*Diário de S. Paulo*, 24 abr. 1929, p.6).

---

[14] O *Diário Nacional* era o órgão oficial do Partido Democrático. Mário escreveu para o jornal entre 1927 e 1932 (LOPEZ, 2014, p. 5). Segundo Sergio Miceli, Mário de Andrade foi um dos líderes intelectuais do grupo que atuava no Partido Democrático (2001).

[15] Mário alega que a recepção do livro foi difícil: “Porque os mesmos insultos extraliterários se repetem incansavelmente desde 1920 até agora. O *Losango* você não pode imaginar que escândalo e que irritação causou aqui. A *Folha da Noite* soube que andou por mais de semana me insultando diariamente” (ANDRADE, M., [1926] 2000, p.274). Helios explica: “Livro absurdo, injustificado, irritante e pedante [...] As larvas passadas por corpos. Os monstros por normalidades” (*Correio Paulistano*, 24 jan. 1926, p.6).

A matéria se desdobra, pois Tamandaré havia refinado seu argumento na crítica ao livro *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado:

> A simplicidade com que ele se refere, cheio de horror, ao pecado sexual e aos 'vicios nefandos' do índio não é fingida, é sincera, e isso é que faz pena [...] Mas ainda existe, porventura, mesmo depois de Freud, o 'pecado sexual'? Outra bobagem! [...] O sr. Paulo Prado fixando – depois de Havellock Ellis! – os limites do 'normal'. Do largo do Arouche até o largo do Paysandu' é normal. Do largo do Paysandu' em diante é anormal. Engraçadissimo. Tudo literatura. (*Diário de S. Paulo*, 7 abr. 1929, p.?).

É sintoma da covardia atribuída a Mário o argumento de Oswaldo Costa: "O que lastimo, exatamente, é que Mario recalque a parte do bode" em artigo no qual diz que ele oculta o "negro" por "medo da Santa Madre Igreja"[16]. O aspecto surpreendente das últimas citações relacionadas com "[Mário] se confessa no *Cabo Machado* [...] Queremos amor. Aquele amor gostosissimo que voce botou nas estrofes de *Cabo Machado*"[17] e com "não consegue deixar de explodir dentro dele o negro bom [...] O que lastimo, exatamente, é que Mario recalque a parte do bode"[18] diz respeito a que Mário devesse ostentar sua sexualidade – as experiências do corpo em oposição à sua espiritualidade católica, e sua negritude – impor sua cor e a ascendência dela à sociedade brasileira. Em vez de pensar que os termos "Miss" ou "Dona" são escárnios contra a suposta homossexualidade ou efeminação de Mário de Andrade, pode-se inferir que são críticas à representação precária de "Miss" e "negro": que ele não foi suficientemente explícito, que as representações de "Miss" e "negro" foram personificações envergonhadas[19].

Contudo, o discurso da revista não é coerente, seja no ataque aos modernistas pouco ousados ou no uso da crítica e da ironia. Em artigo que coexiste com outro da autoria do próprio Mário de Andrade, a piada mostra seu aspecto misógino e não suporta nenhum duplo sentido: o chiste que ataca Mário porque este tem "Muitas alunas, nenhum discípulo!" (*Diário de S. Paulo*, 31 mar. 1929, p.6) não sugere qualquer subversão do senso comum ou da vivência social da época. Na *Revista de Antropofagia* (1928-1929) não existem críticas a outros autores nas quais os aspectos misóginos e homofóbicos se coagulem no mesmo indivíduo: o excesso de afeto nas relações entre homens, a ausência de discípulos masculinos, a amizade pederasta entre o mestre adulto e seus alunos adolescentes, e principalmente a atribuição pejorativa do feminino à figura masculina.

---

[16] Oswaldo Costa, em "Resposta a Ascenso Ferreira" no *Diário de S. Paulo* de 19 de julho de 1929. Carlos Drummond de Andrade é qualificado de "cretino". O texto de Costa é reimpresso na coluna "Jardim das vaidades" de Miss Flirt, no diário *A Manhã* de 28 de julho de 1929.

[17] *Diário de S. Paulo,* 24 abr. 1929, p.10.

[18] *Diário de S. Paulo*, 19 jul. 1929, p.12.

[19] A necessidade de distinção social exige dos intelectuais a produção de comportamentos ou produtos culturais desviantes para estabelecer a separação simbólica deles em relação ao resto dos indivíduos na sociedade onde atuam (BOURDIEU, 2010; 2007).

Em artigo dirigido a Tristão de Athayde, após elogiar e citar *Macunaíma* como exemplo antropofágico ("nossa Odysseia"; "O macunaima é a maior obra nacional"), Oswald de Andrade sugere "fazer um levantamento topographico da moral brasileira, a funda sexualidade do nosso povo", quando ele indica sua crítica ao catolicismo tradicional e europeu (1928, p.3). Entre outras coisas, Oswald estava preocupado com a liberalidade em relação ao casamento, mas não é possível discernir até onde podia ir seu desejo de contradizer aquilo que o senso comum entendia por liberdade sexual[20].

Da mesma forma, Oswaldo Costa cita Sigmund Freud e o tema da sexualidade em argumentos que podem parecer libertários. Exceto a leitura que atribui à *Revista de Antropofagia* o pedido para Mário ostentar sua negritude e efeminação, os textos não aludem a outras possibilidades. Mesmo sendo claro o uso de Freud, do surrealismo e da proposta antropofágica de Oswald, para Benedito Nunes as questões da sexualidade na antropofagia podem ser relacionadas à crítica da "moral convencional, o casamento monogâmico" ou à "dominação política da Igreja" (1986, p.24). O que na atualidade se poderia chamar de feminismo (voto feminino, igualdade de salários, aborto, etc.) ou de liberação homossexual (não criminalização da efeminação e da homossexualidade, direito a expressar a sexualidade em público, etc.) não encontra nenhuma outra referência nos textos[21].

Ainda sobre a questão da postura envergonhada, é necessário comentar algumas atitudes de Mário em relação à sociedade. A carteira de identidade que ele usava em 1927 o descreve assim: "cutis: Branca" (MONTEIRO; KAZ, 1998, p.90), situação que Jardim explica ao dizer que naquele tempo as pessoas na posição social de Mário dificilmente poderiam ser tratadas como mulatos nos documentos oficiais (2015b, p.102,105). Mário de Andrade não teve responsabilidade pelo registro do documento oficial, mas tinha poder sobre o que podia escrever. Por exemplo, ele interferiu para contestar o senso comum, de maneira indireta e subversiva através do retrato da amizade entre dois adolescentes do mesmo sexo no conto *Frederico Paciência*: "custei a retirar os olhos daquela boca tão linda [...] Não saíamos da casa dele com medo de mostrar a um público sem nuanças, a impaciência das nossas carícias". Também, de maneira direta, quando sublinhou as peraltices, roubos, audácias, trabalhos mal executados e a contestação da violência simbólica do "preconceito de cor", contestação feita através da arte pelo seu biografado, o Padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819), descrito pelos termos "mulato", "pardo", "negro", de origem humilde e filho de mãe solteira (ANDRADE, M.,1947, p.117-118; 1945, p.134,35).

[20] O *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade foi publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*. Ele usa Freud: "Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciarias do matriarcado de Pindorama" (*Diário de S. Paulo*, mai. 1928, p.7). Serge Voronoff também é citado no manifesto e não se explica o motivo. Ele é mencionado nos textos médicos porque fazia transplantes de testículos, o que alguns acreditavam poder curar a homossexualidade (CUPERSCHMID; CAMPOS, 2007).

[21] A exceção é o artigo anônimo "a ordem social e a indumentária" que transcreve o texto de certa operária encarcerada por usar roupas masculinas, e o artigo "O travo" de Sebastião Dias sobre transexualidade ou hermafroditismo (*Diário de S. Paulo,* 16 jun. 1929, p.10; out. 1928, p.6).

No artigo "miss macunaima", assinado por Octacilio Alecrim, a representação feminina de Macunaíma e de Mário está associada à cor da pele: "apertámos a mão bronzeada de 'Miss Macunaíma' ao rytimo sonoro da despedida guarany" (*Diário de S. Paulo,* 26 jun. 1929, p.12). A seção registra a entrevista fictícia que teria sido feita à "Miss Macunaíma" por ocasião de sua viagem ao Nordeste. O único indivíduo masculino no grupo com o qual Mário viajou era ele próprio. Porém, não é claro se esse foi o motivo de Mário ser tratado pelo termo "Miss". O texto é divertido, mas os nomes indígenas, o feminino e o eufemismo a respeito da cor da pele se tornam signos de pouco valor.

O uso pejorativo dos termos "cartas de amor", "correspondência amorosa", e freiras "arrepiadas" durante a "invasão militar"[22], reforça o binarismo das ideias de dominação masculina, o privilégio do controle e do mando. A força do insulto, a condenação pública aos homens que trocam cartas de amor ao mesmo tempo em que nessa sociedade as mulheres estavam quase excluídas de participar na vida pública e a participação feminina na literatura era mínima comparada com a masculina, aparece no enigma dos homens que não podem se expressar além de certa convenção, convenção explícita e tácita segundo a qual haveria limites impostos à masculinidade.

O processo de críticas ocorreu na segunda dentição da revista, quando publicada no *Diário de S. Paulo* no ano de 1929 e atingiu os mais variados autores: Alceu Amoroso Lima, Yan de Almeida Prado, Paulo Prado, Menotti del Picchia, Alcântara Machado, Plínio Salgado e outros. Nenhum dos outros escritores recebeu críticas tão agressivas quanto Mário de Andrade, são condenações que integram o "preconceito de cor" à misoginia e à homofobia. As piadas da *Revista de Antropofagia* não provam que Mário tivesse identidade homossexual e não demonstram que Mário fosse efeminado. Esses insultos indicam que a homofobia era um meio de controle social. Através desses artigos é possível entender quanto a vigência social da homofobia era concreta e mais visível do que a homossexualidade ou a efeminação.

Não é possível entender a percepção social a respeito dos efeminados: talvez fossem percebidos como ameaça a ser evitada, ou como pessoas ridículas, ou então como pessoas abjetas passíveis de desprezo, mesmo que não precisassem ser levadas a sério. Esse sentido do abjeto não é claro, e não se conhece nenhum documento que aborde tais aspectos nas disputas entre os modernistas no início do século vinte no Brasil. O assunto dos limites do masculino não diz respeito apenas a que o homoerotismo ou a homossexualidade constituíssem práticas excluídas do comportamento público de determinado grupo social. Esses limites são parte da construção social que impunha a todos os homens (homossexuais ou não) as regras da normalidade pública possível naquele momento da História.

O grupo em torno do manifesto da *Revista de Antropofagia* era dirigido por Oswald de Andrade e

[22] Artigo "Os tres sargentos" assinado por Cabo Machado no *Diário de S. Paulo,* 14 abr. 1929, p.6.

Oswaldo Costa[23]. A revista tinha entre seus contribuintes amplo espectro de escritores. Alcântara Machado e Eduardo Jardim alegam que Oswald de Andrade invejava a posição de Mário, pois o próprio Oswald gostaria de ser considerado mentor do movimento modernista. (MACHADO, 2003; JARDIM, 2015b). Raul Bopp afirma que Mário não pretendia envolver-se com o grupo da *Revista de Antropofagia*, pois nesse grupo seria apenas um dos líderes, e ainda, que Mário não concordava com suas propostas (1966, p.78).

Não existe consenso entre os autores consultados a respeito da origem e das condições da disputa entre Mário e Oswald de Andrade. Eles se conheceram em 1917, quando Oswald ouviu Mário fazer discurso no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Para Jardim, o desentendimento entre Mário e Oswald começou desde que se conheceram. Silva diz que o princípio da disputa seria o fato de Mário ter criticado o livro *Serafim Ponte Grande*, de Oswald, em torno de 1923 (JARDIM, 2015b; ANDRADE, G., 2013; FONSECA, 2008; SILVA, 2009). João Silvério Trevisan responsabiliza Oswald de Andrade pelo teor homofóbico das críticas da *Revista de Antropofagia* (2002, p.257); já James Green afirma a homossexualidade de Mário de Andrade e atribui a ruptura entre Mário e Oswald aos textos de 1929 da *Revista de Antropofagia* (2001, p.63-64; 2000, p.104,148,182; 1999, p.881).

Outra questão surge na leitura da *Revista de Antropofagia* quando Tamandaré cita Sigmund Freud e Havellock Ellis[24] para argumentar contra o texto de Paulo Prado. Pode-se inquirir até que ponto tais disputas pela primazia cultural, pelo sentido do modernismo no Brasil funcionavam de maneira teatral, como representação social, quando impressionam pela competência e virtuosismo. Sabe-se que Mário de Andrade leu Freud[25], e que Freud foi amplamente divulgado, porém se pode supor que Havellock Ellis não seria conhecido pelo leitor do jornal. No entanto, até metade do século vinte no Brasil, especialistas atuantes na área médica em esferas administrativas publicaram textos nos quais a homossexualidade era considerada doença mental[26].

Não se conhecem dados que apontem o grau de erudição dos leitores do *Diário de S. Paulo* na década de 1920. Segundo Sergio Miceli, os autores modernistas produziam textos que "se destinavam a um público bastante reduzido de iniciados, pertencentes a famílias abastadas da oligarquia local e que detinham as chaves para decifrar tais obras". A vida intelectual era dominada pela grande imprensa, o lugar social onde escritores disputavam seus pontos de vista (2001, p.97). Quanto é possível deduzir dos documentos a respeito dos limites sociais da masculinidade? Qual o funcionamento da convenção

---

[23] O revezamento da secretaria da revista (na segunda dentição) era feito por Geraldo Ferraz, Jayme Adour da Câmara e Raul Bopp (NUNES, 1972; CAMPOS, 1976).

[24] Ellis é um sexólogo que influenciou o pensamento da época sobre o assunto. Após o julgamento de Oscar Wilde em 1895, seu livro, *Sexual Inversion*, foi proibido por obsceno na Inglaterra (SHOWALTER, 1993, p.225).

[25] Segundo Lopez, o contato de Mário com os livros de Freud se dá entre 1922 e 1923 (2011, p.18; 1972, p.105).

[26] Por exemplo, Edmur de Aguiar Whitaker, *Contribuição ao estudo dos homosexuaes*, de 1937; Leonidio Ribeiro, *Homosexualismo e endocrinologia* em 1938; ou Whitaker et al, *Estudo biográfico dos homosexuais (pederastas passivos) da capital de São Paulo*, de 1939.

social dessa classe nos elogios, acusações ou insultos? Como o público interpretava o sentido de tais discursos?

O jornal *Dom Casmurro,* do dia 2 de setembro de 1939, apelidou Mário de Andrade de "sub-Wilde mestiço". O artigo anônimo, "A solidão é triste", circulou na época em que Jorge Amado era o redator chefe. *Dom Casmurro* teve circulação nacional e vendia 59 mil exemplares por semana (LUCA, 2011). Mário de Andrade fez parte do expediente e das colunas, e, de maneira semelhante ao que aconteceu em 1929, teve certos aspectos de seu pensamento criticados com palavras que remetem à homossexualidade e ao "preconceito de cor":

> Sempre nos mereceu Mario de Andrade a maior simpatia intelectual e o maior respeito [...] Baseada nessa simpatia e nesse respeito é que comentamos a atitude crítica dos seus últimos rodapés, dizendo de nossa estranheza deante da posição de guarda-civil da linguagem com que o grande de 'Macunaíma' se transformava num sub-Wilde mestiço. Assim foi Mario de Andrade de profunda injustiça quando (na crónica em que, respondendo ao nosso comentário, definiu a sua posição de crítico) afirmou que a observação que fazemos foi 'maldosa por motivos que ignoro'[27] [...] O que nós discutimos é o seguinte: no momento atual do mundo a questão 'forma na obra de arte' não é evidentemente questão primordial. O importante é a mensagem do artista, o conteúdo de sua obra, muito mais que sua forma. Basta ater o repetido exemplo do modernismo: movimento falhado porque se trouxe uma fabulosa renovação na forma ele, era absolutamente conservador no conteúdo. Se fossemos classificar os movimentos literários e os livros em função do sexo, teríamos que o modernismo foi um movimento 'feminino', se preocupando apenas com a roupa; enquanto, por exemplo, o movimento de ensaios e romances post-modernistas foi um movimento 'macho', preocupado com o conteúdo (*Dom Casmurro*, 2 set. 1939, p.2).

No artigo, o nome Wilde tem caráter pejorativo, sobretudo junto às considerações em que "feminino" é o adjetivo da arte pouco inovadora e despreocupada com o social. Diferentemente, Mário de Andrade fez referências a Oscar Wilde já no seu segundo livro de poesias, *Paulicea Desvairada* (1922). O significado abjeto associado ao nome de Wilde lhe permite usar o imaginário relacionado à prisão por sodomia[28] como signo associado a algum tipo de subversão:

> Os homens passam encharcados...
> Os reflexos dos vultos curtos
> mancham o *petit-pavé*...
> As rôlas da Normal
> Esvoaçam entre os dedos da garoa...
> (E si pusesse um verso de Crisfal[29]
> No De Profundis?...)

---

[27] Referência ao artigo de Mário "A raposa e o tostão" no *Diário de Notícias* (27 ago. 1939, p.2). Desde o início de 1939 Mário escreve sobre a qualidade técnica da arte como parte da sua utilidade social.

[28] No artigo sobre Oscar Wilde publicado por Havelock Ellis em 1918, a carta publicada (*De Profundis*) é explicada como pedido de perdão. Além da comiseração em relação a ele, Wilde é descrito com as limitações intelectuais próprias da época: "Ele foi um poeta cheio do que pareciam poses, uma artista feminina em corpo de homem. Antes do nascimento de Wilde, sua mãe desejava uma filha"; "Ele foi mulher tanto quanto homem, uma pessoa mais excepcional do que genial" (ELLIS, 1918, p.191, tradução nossa).

[29] Anagrama do nome do poeta Cristóvão de Souza Falcão (1515-1547?), cujo livro de poesias consta na estante de Mário de Andrade (GUARANHA, 2009, p.274).

> De repente
> um rádio de Sol arisco
> risca o chuvisco ao meio. (ANDRADE, M., 1922, p.105-106).

A preocupação com a guerra que se avizinha é o argumento do redator para exigir de Mário uma atitude que sirva para "melhorar os homens enlouquecidos". Esse jeito exaltado lhe permite fazer aquelas afirmações tão simples a respeito dos gêneros (*Dom Casmurro*, 2 set. 1939, p.2). A correlação de feminino e forma (adereço, moda, roupa) contra masculinidade e conteúdo (essência) reduz a análise das obras de arte de qualquer espécie.

No dia 12 de agosto de 1939, o jornal *Dom Casmurro* publicou outro artigo, sem título, que caracteriza Mário de Andrade como aquele que ganhou espontaneamente o título de mestre de seus jovens alunos e logo os abandonou, pois não foi capaz de escrever de forma adequada ao momento. Em artigo com título que faz alusão à impotência masculina ("Gallo capão"), explicitamente dirigido a Mário, Flávio de Campos o acusa de frequentar bares, compor artigos só para conseguir dinheiro e escrever sobre o próprio Flávio de Campos sem ler seu livro na íntegra[30] (*Dom Casmurro* 23 dez. 1939, p.2). Em carta a Moacir Werneck de Castro do dia 9 de janeiro de 1940, Mário de Andrade demonstra conhecer o teor da publicação, pois reclama da atitude de Jorge Amado. Não é impróprio supor que Mário tivesse lido o artigo no qual foi chamado de "sub-Wilde mestiço". "É sublimemente paupérrimo quando um Jorge Amado me telefona discordando do artigo do Flavio de Campos, saindo numa revista que êle 'dirige' e argumentando que si saiu foi por questão de ética entre jornalistas o que obriga a deixar cada um com sua liberdade." (ANDRADE, M., 1940, p.1-2).

Alguns dias após o aparecimento do artigo de Flávio de Campos, Mário escreve a Murilo Miranda (30 de dezembro de 1939), conta-lhe sobre sua doença e que seus amigos em São Paulo sabiam dos acontecimentos a respeito dele no Rio de Janeiro. Mário se refere ao processo de críticas do jornal *Dom Casmurro*:

> E é só. Já três dias de S. Paulo mas ainda não saí de casa. Um muito por causa da doença e um pouco pela felicidade do lar. E a romaria. Não sei como descobrem, farejam que chego e tem sido não acabar de amigos e adesistas, com seus aplausos a mim, seus carinhos e as indignações vermelhas contra os últimos acontecimentos. (ANDRADE, M., 1981, p.50).

Depois da morte de Mário de Andrade, *Dom Casmurro* publicou dois artigos, no dia 7 de abril de 1945 e 14 de julho de 1945, panegíricos à memória de Mário de Andrade, nos quais as questões

---

[30] Flávio de Campos responde à crítica de Mário do dia 17 de dezembro de 1939 no *Diário de Notícias*. O artigo anônimo de 2 de setembro fez parte de um processo maior de críticas a Mário de Andrade. No mesmo dia, Joel Silveira explica que Jorge Amado já tinha criticado Mário, como resposta a temática dos artigos deste no *Diário de Notícias* (*Dom Casmurro,* 2 set. 1939, p.2). Para maiores detalhes ver Moraes (2007, p.162-166).

anteriores são ignoradas[31]. O autor do artigo anônimo do dia 2 de setembro de 1939 escreveu que Mário não se arriscava, e Mário de Andrade admitiu a crítica na conferência que fez em 1942 sobre o movimento modernista: "E si percorro a minha obra já numerosa e que representa uma vida trabalhada, não me vejo uma só vez pegar a máscara do tempo e esbofeteá-la como ela merece. Quando muito lhe fiz de longe umas caretas. Mas isto, a mim, não satisfaz." (ANDRADE, M., 1942, p.74-75).

É quase impossível saber o que de fato Mário pensou do teor dos insultos que recebeu através da *Revista de Antropofagia*, porque não se conhecem registros específicos. Mas é evidente que não gostou do processo. Em carta a Werneck de Castro comenta: "Não hesitei em me separar do Oswaldo", enquanto outros estavam amedrontados "com a violência dos ataques dele[32]" (ANDRADE, M., 1941, p.2). Na sua missiva a Tarsila do Amaral, de 4 de julho de 1929, Mário recusa certo convite porque não consegue perdoar Oswald de Andrade:

> Espero que esta carta seja lida confidencialmente apenas por você e Osvaldo pois só a você é dirigida. [...] Por isso mesmo que a elevação da amizade sempre existida entre você, Osvaldo, Dulce e eu foi das mais nobres e tenho certeza que das mais limpas, tudo fica embaçado pra nunca mais. É coisa que não se endireita, desgraçadamente, pra mim. Mas devo confessar a você que sob o ponto-de-vista de amizade, único que me pode interessar como indivíduo, nada, absolutamente nada se acabou em mim. Se deu apenas uma como que transposição de planos, e aqueles que faziam parte da minha objetividade cotidiana, continuaram amigos nessa espécie de ambiente de anjo em que o espírito da gente descansa mais, povoado de retratos bons. E então eu, que não fui feito pra esquecer, não será possível jamais que eu me esqueça nem de ninguém nem de nada. Nenhum sentimento desagradável permanece em mim e se acaso alguém confiar a você alguma queixa ou acusação feita por mim contra quem quer que seja de sua família, eu garanto que mente. Pedi aos meus companheiros de vida e até a amigos que nem Couto de Barros, que não me falassem em certos assuntos. [...] Asseguro a vocês – tenho todo o meu passado como prova e vocês me conhecem espero que bem – que as acusações, insultos, caçoadas feitos a mim não podem me interessar. Já os sofri todos mais vezes e sempre passando bem. E nem uma existência como a que eu levo pode se libertar deles. (ANDRADE, M., 2001, p.105,106).

Aracy Amaral comenta essa carta de forma específica. Na edição do seu próprio livro *Tarsila*[33], a carta foi omitida "por pudor":

> Era a carta mais confidencial e, se a omitimos, foi por pudor, pelos termos com que Mário a inicia, pela emoção que ela transmite e me contagiou. [...] Provavelmente muito aguardada por pesquisadores ansiosos por especular sobre a intimidade de nosso meio cultural num passado relativamente recente, trata-se da carta em que Mário de Andrade comunica a Tarsila sua ruptura com Oswald de Andrade, embora, como se pode ver, sem especificar de maneira totalmente clara as razões imediatas desse rompimento. Isto é: permanece velada a razão última para a gota d'água que se daria nesse mês de julho de 1929. (AMARAL, 2001, p.25).

---

[31] Redigidos por Ney Guimarães e Mário da Silva Brito, respectivamente.

[32] Existe outro caso que é reproduzido sem citar fontes; segundo o especialista em literatura do modernismo, Mário da Silva Brito: "Dizem que há um artigo de Oswald, terrível, chamado *Boneca de Piche*, em que ele diz que no Mário de Andrade conviviam um mulato, um padre, um hipócrita, uma coisa assim, não me lembro bem como é, mas era uma coisa altamente ofensiva, e que isto foi lido pelo Mário à saída de um jantar que ele tivera com o Oswald. Mas essas coisas eu jamais consegui apurar." (BRITO, 2008, p.132).

[33] Aracy A. Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

Em carta a Murilo Miranda, datada de 10 de julho de 1944, Mário de Andrade solicita que não lhe peça para perdoar Oswald de Andrade. Ele não é claro a respeito daquilo que o deixou tão aborrecido:

> Mas, olhe, Murilo, meu irmãozinho, eu achava ótimo que V. não perdesse nunca mais duas páginas de carta me falando no indivíduo com quem você jantou carneiro na Urca. Na verdade jantou porco. Mas eu não tenho nada com isso, nem jamais nunca exigi dos meus amigos a mais mínima espécie de solidariedade com o único ódio que me depaupera e suja. Ódio, nem é bem ódio: será ódio apenas pela obrigação moral de odiar um indivíduo que se chafurdou nas maiores baixezas do insulto e da infâmia pessoal. [...] É quase comodismo V. esquecer com tanta felicidadinha sua, que você mesmo veio me falar, e bem dolorido não esqueço, que certas coisas que ele escrevera sobre mim, 'era demais'. Era demais, sim, eu nunca li, mas *sei* que era demais. (ANDRADE, 1981, p.167).

Na carta a Manuel Bandeira, do dia 11 de maio de 1929, Mário de Andrade teria exposto suas ideias sobre a disputa entre os modernistas de São Paulo, mas Bandeira suprimiu a parte onde ele comentava o caso: "Nota MB: *A reticência significa a supressão de largo trecho inicial da carta, que seria indiscreto divulgar*" (ANDRADE, M.; BANDEIRA, 2000, p.417). A preocupação com as maneiras por parte de Bandeira impede de ler aquilo que Mário teria pensado a respeito da luta entre esse grupo de escritores. Ele não contestou publicamente as ofensas que recebeu. Mário se comportou como se tivesse escolhido ignorá-las, como se a indiferença fosse uma das possibilidades.

Referências à homossexualidade na literatura especializada

O termo homossexualidade surgiu na literatura recente a respeito de Mário de Andrade para nomear certos aspectos do seu caráter. O escritor Moacir Werneck de Castro foi o primeiro a expor o tópico em *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Ele alega ter reconhecido isso após ter convivido com Mário, e relata o assunto de maneira dúbia: descreve-o dentro do normal, mas sugere traços de efeminação:

> Éramos muito mais moços, os do grupo da *Revista Acadêmica* que convivemos no Rio com Mário de Andrade. Não nos passava pela cabeça atribuir ao nosso amigo qualquer coisa como um 'estigma' de homossexualismo. Nada havia em seu comportamento conosco, nem mesmo na desinibição ao fim das grandes chopadas, que o denotasse. Pelo contrário, era rígido em termos de conduta, julgava com severidade nossas falhas e leviandades 'cariocas'. Parecia natural, próprio de sua personalidade, um certo dengo, a maneira engraçada de dizer, por exemplo: 'Ah, que gostosura' ou escandindo as sílabas: 'uma de-lí-cia!'. Era o jeito dele. (CASTRO, 1989, p.93).

Paulo Duarte cita a mesma expressão: "Você [...] comentou com aquela expressão bem nossa conhecida: '– Que de-li-í-cia!...'" sem lhe atribuir nenhum traço de efeminação, nem no fragmento já citado nem ao longo de todo o livro dedicado ao amigo (1971, p.355). Werneck de Castro conclui que o sofrimento de Mário de Andrade pode ser compreendido através do sequestro e sublimação da

sexualidade. Ao evocar a publicação de críticas com teor homofóbico em diferentes artigos da *Revista de antropofagia*, ele as explica pela postura acanalhada de seus inimigos, fruto dos preconceitos e tabus do período. Retoma João Luiz Lafetá e a psicanálise: a poesia revela a descida ao inconsciente do escritor. "O tema da castração limita com o tema da homossexualidade", e, no caso de Mário, "várias das imagens apontam para este núcleo problemático"[34] (LAFETÁ, 1986, p.117).

A escritora Rachel Queiroz conviveu pessoalmente com Mário de Andrade e lhe dedica um capítulo na sua autobiografia. Além de "viado", Mário era "mulato", coisa que "todo mundo sabia", mas ninguém era capaz de dizer. Ela argumenta: "Tenho a impressão que a vida pessoal de Mário era muito vazia. Talvez porque ele não ousasse assumir o seu sufocado homossexualismo" (1998a; 1998b, p.112,115). Para decifrar a homofobia social é necessário considerar que as pessoas podem perceber determinado feitio sem registrá-lo ou enunciá-lo publicamente.

Carlos Drummond de Andrade reage de maneira diversa, pois nada declara nem deixa registro da possível efeminação ou homossexualidade do amigo. Mas emite opinião sobre o assunto na entrevista feita em 1984, parcialmente publicada na *Folha de S. Paulo*: "Devo dizer que o homossexualismo sempre me causou certa repugnância, que se traduz pelo mal-estar. Nunca me senti à vontade diante de um homossexual" (ANDRADE, C. 1984, p.20; apud BORTOLOTI, 2012, p.4). O comportamento de Mário podia ter esta ou aquela conotação para esta ou aquela pessoa. Podia gerar silêncios tácitos ou ajustes a convenções dificilmente perceptíveis. Porém, Drummond apoiou publicamente Mário quando a *Revista de Antropofagia* o atacou: "Para mim toda a literatura não vale uma boa amizade" (*Diário de S. Paulo*, 19 jun. 1929, p.10).

Os argumentos de Castro, de Queiroz e outros são retomados no livro de João Silvério Trevisan, *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. A homossexualidade estaria na poesia e em alguns contos. O tema teria sido alvo de censura por parte da família e do meio acadêmico. Trevisan qualifica de ridicularização os comentários da *Revista de Antropofagia* e afirma que Mário sofria com os boatos:

> O escritor Antonio Callado, que ainda jovem o conhecia do Rio, contava como Mário 'tinha que manter uma linha diferentíssima', para contornar os mexericos que o tachavam de homossexual. Extremamente pudico, seu ex-secretario mencionava apenas 'aquela coisa muito triste do Mário', para explicar o motivo da ruptura com Oswald de Andrade. (TREVISAN, [1986] 2002, p.258).

Na única biografia sobre Mário, Eduardo Jardim analisa o sofrimento dele nos seus últimos anos de vida. Afirma que Mário foi homossexual, embora não julgue necessário se deter no assunto: "Mário

[34] "Quase tudo de sua vida amorosa encontra-se envolvido em segredo, pois as pessoas que conviveram com ele evitam falar sobre o assunto, temendo parecerem indiscretas ou ferirem susceptibilidades de contemporâneos ainda vivos" (LAFETÁ, 1982, p.5).

de Andrade experimentou a atração sexual, seja por mulheres ou por homens" (2015b, p.136). Jardim não usa a palavra bissexual para explicar a sexualidade de Mário, mas fica implícito. Alega que a homossexualidade não é o elemento central da biografia de Mário de Andrade e de qualquer outra:

> Um verdadeiro tabu cerca a homossexualidade do poeta. A preocupação com o assunto ganhou tanta importância que existe a impressão de que ela é o elemento central da sua biografia. Aliás é curioso que a homossexualidade ganhe relevo em muitas biografias, como se fosse alguma forma bizarra de experiência. Houve outros escritores homossexuais ou bissexuais e o tema da homossexualidade apareceu em diversos momentos da nossa literatura. No caso de Mário, o mistério sobre o assunto, mesmo depois de Moacir Werneck de Castro, que o abordou diretamente, alimentou todo tipo de especulação, inclusive preconceituosa. (JARDIM, 2015b, p.135).

Dez anos antes, Jardim havia considerado que a homossexualidade permite compreender o autor e sua obra: "Isso [sua orientação homossexual] esclarece, sobretudo, aspectos da pessoa e da produção do ficcionista, em especial, do contista Mário de Andrade". Ele parece dar muita importância ao testemunho de Castro para concluir que Mário era homossexual (JARDIM, 2005, p.38). Na biografia não há discussão acerca da maneira que se atribui ou não homossexualidade a Mário de Andrade. Ele cita a obra de Castro e Lafetá e não menciona os textos de Trevisan ou Queiroz, mas tudo acontece como se fosse possível escrever que Mário é isto ou aquilo, e ignora-se a evasão que atravessa a quase totalidade dos textos que analisam a obra de Mário de Andrade.

Jardim explica o episódio no qual Mário foi chamado de "Miss Macunaíma", argumentando que o termo "Miss" seria a provocação por Mário ter feito sua viagem ao Nordeste em 1929. Para ele, toda aquela conjuntura era, em geral, "pura provocação", e depois disso, Mário e Oswald nunca se reconciliaram (JARDIM, 2015b, p.96; 2015c). Jardim se recusa a explicar a associação entre a viagem ao Nordeste, Mário de Andrade e "Miss".

Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1986, Lêdo Ivo publicou pela Imprensa Nacional e o Ministério da Educação e Saúde *Lição de Mário de Andrade* em 1952[35]. A arguição do artigo de 2 de setembro de 1939, do jornal *Dom Casmurro*, foi usada de maneira mais sofisticada. Primeiro, Ivo acusa Mário de não ter experiência humana à altura da sua função pública:

> Sempre sofreu de pobrezas psicológicas e até morais imperdoáveis num artista de sua importância histórica e pessoal [...] Êle foi um escritor que não teve nenhum drama cosmogônico e não sentiu, a não ser do ponto de vista paisagístico e pitoresco, o mistério de viver como um homem diante do universo. (IVO, 1952, p.4).

A busca por fontes populares é interpretada pela incapacidade de Mário de Andrade para

[35] Em anúncio de jornal se escreve que o livro é parte das "comemorações da Semana de Arte Moderna, promovida pelo Ministério da Educação" (*A Manhã* 13 jul. 1951, p.11).

construir narrativas originais e concernentes à realidade brasileira.

> Chega a constituir uma evidência opressiva a natureza aristocrática de sua obra [...] Sempre foi buscar nas fontes populares o ornato precioso, o elemento pitoresco ou esotérico coerente [...] um poeta de arquiteturas definidas, que passará anos debruçado sôbre si mesmo, sôbre o amor de si mesmo, sôbre a erudita miséria de si mesmo (IVO, 1952, p.6,10).

A obra de Mário é chamada de formalista porque limita a expressão pessoal[36]. Quando Ivo comenta as cartas de Mário a Manuel Bandeira, ele reutiliza a figura do intelectual alheio ao mundo, aquele tão preocupado com os protocolos estéticos que desistiu até do matrimonio. De maneira semelhante ao que foi escrito em 1939, ele relaciona essa imagem ao jeito feminino da escrita de Mário:

> [...] recentemente publicadas no suplemento *Letras e Artes*[37]; embora se apresentem como documentos vulneráveis da existência do grande escritor, pela mesquinhez de alguns de seus assuntos e pelo seu maneirismo efeminado, elas testemunham o ritornelo da obsessão que perseguiu o autor do 'Rito do Irmão Pequeno'[38] em sua vida que dispensou até a mudança de estado civil, para consumir-se num conúbio apaixonado com a criação literária e a cultura amealhada através de uma dedicação quase religiosa: a forma, a respiração e a fatalidade de sua obra. (IVO, 1952, p.8).

Ivo escreve que ele teria consciência de que seus maneirismos de escrita são fruto da sua covardia:

> Seus cacoetes, seus maneirismos, que êle sinceramente reconheceu ao referir-se certa vez à sua ausência de dor varonil, estendem-se todos à esfera estilística. Mário de Andrade apresenta-se como um artista sadio, que não transplantou para a arte os seus dramas pessoais, esquivando-se como indivíduo para sobressair como esteta [...] quase não lutou como criatura, que só soube lutar como criador (IVO, 1952, p.15,17).

Neste ponto fica claro que todas as alusões à "lição", "dor varonil", "desumanidade" ou "aristocratismo" provêm da conferência de Mário sobre o movimento modernista.

> E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocratismo me puniu. Minhas intenções me enganaram [...] Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e tambem nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril na vida. Não tem. Tem mas é uma antiquada ausência de realidade em todos nós [...]

[36] Em entrevista feita em 1947, Ivo argumenta que o problema não é a forma ou a ordem, e sim o fato de determinado autor não relacionar a estética da obra com a realidade e ainda copiar formalismos alheios: "Os novos sentem perfeitamente que há em literatura um aspecto formal que não deve nem pode ser desprezado. A arte começa onde termina a invenção. E esta é um problema de estilo. A verdade é que estamos cansados de modernismo e post-modernismo. É a ordem e não a desordem, o que procuramos através da aventura" (1947, p.15). Também comenta que "os modernistas eram os depositários de uma lição invencível: a reinvenção formal" (IVO, 1949, p.4), que se relaciona diretamente com o argumento do texto de 1952, quando chama de mentirosa a visão de Mário enquanto escritor "desvairado", sem forma ou caótico (IVO, 1952, p.3).

[37] Suplemento literário da revista *A Manhã* do Rio de Janeiro. Disponível na Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

[38] Primeiro conjunto de poemas do "Livro Azul", dedicado a Manuel Bandeira.

> Mas [os modernistas] podemos servir de lição. (ANDRADE, M., 1942, p.73-74,79).

Entretanto, Ivo conclui que Mário de Andrade é "um dos nossos maiores poetas, um dos nossos maiores críticos, um dos nossos maiores romancistas", e ainda, que Mário é o mais típico dos representantes da Semana de Arte Moderna de 1922, o grupo definido pela sua "desumanidade", pois "transpiram uma intelectualidade que, pela sua auto-suficiência, chega a ser insuportável" (IVO, 1952, p.16-17,20). Os exemplos positivos para Ivo são do grupo de escritores nordestinos surgidos após 1930, por exemplo, José Lins do Rego. Em texto publicado em 2004, Ivo insiste nas categorias de pensamento que remetem à maneira de criticar a obra de Mário em 1952:

> A prosa de José Lins do Rego tem a limpidez e a festividade das fontes castiças e o vigor da seiva que percorre as grandes árvores. É uma prosa seminal e espermática, assentada na origem e no berço, e enriquecida por uma formação literária e humana que soube assimilar as vozes da vida e o rumor do tempo (IVO, 2004, p.147).

"Origem e berço" associados a José Lins do Rego não aludem à aristocracia, e se o fazem, não é de forma pejorativa. Ivo se expõe como antimodernista, pertencente ao grupo de autores que em 1945 decidiu rejeitar os discursos modernistas do grupo paulista de 1922: "Como todos os movimentos e seitas radicais, o Modernismo paulista não ficou imune à imposição do Terror – esse terror nas letras tão temido pelos talentos periféricos" (2008, p.62). Em conferência de 1949 no Museu de Arte de São Paulo e publicada no jornal *A Manhã*, Ivo apresenta opinião que esclarece seu modo de ver o modernismo paulista:

> Quero crer que essa fácil adesão de 1945 às exigências e sugestões das vozes oficiais de 1922 ou 1930 tem sido a principal responsável pelo processo social de minha geração, tôda ela de suplementos abertos, gratamente remunerada em rodapés [...] Pertencemos a um movimento que não quer realizar a sua própria revolta. (IVO, 1949, p.12,14).

A ideia de Ivo da falta de sofrimento pessoal em Mário de Andrade pode ser decifrada pela percepção de Mário enquanto escritor obediente aos interesses das oligarquias paulistas, e enquanto intelectual que nunca sofreu dificuldades materiais e que não as entendeu[39]. A "ausência de dor varonil" e o "maneirismo efeminado" são índices homofóbicos, pois para Ivo fez sentido que Mário fosse criticado de forma maniqueísta com termos que aludem à falta de virilidade em razão de sua covardia pessoal associada ao seu formalismo estético.

Mário de Andrade usa o termo "viril" para dizer que ele próprio e seu grupo de modernistas não

[39] Esse argumento segundo Silveira: "o sr. Mario de Andrade bem alimentado e bem instalado na vida, não iria logicamente voltar-se, na sua defesa, contra os cincoenta mil réis [os grandes autores]. Voltou-se contra os tostões [os escritores menores]. Quem escreveu o comentário contra êle foi um Crespi da literatura [Jorge Amado]" (Dom Casmurro, 2 set. 1939, p.2).

foi suficientemente responsável frente aos problemas do Brasil. Que não se sacrificaram. A falta é atribuída a si mesmo e ao seu próprio grupo. A ideia da homofobia permite entender porque para algumas pessoas as alusões à falta ou carência de um atributo não podem ser atribuídas a si mesmo. Apenas a terceiros.

Não há argumento para compreender a personalidade de Mário quando se faz a interpretação de sua obra e se ocultam os processos de críticas da *Revista de Antropofagia* ou do jornal *Dom Casmurro*, processos claros em vestígios a respeito da opressão social do período. Existem muitos textos que comentam a sexualidade de Mário de Andrade. Mas a opressão social percebida através da leitura da *Revista de Antropofagia* ou dos artigos do jornal *Dom Casmurro* foi ignorada. As palavras mais comuns são: difícil, complicada ou pansensual. Mesmo se Mário de Andrade as utilizou a respeito de si mesmo, não deveriam ser consideradas ilustrativas. São sinais de evasão e ocultação do assunto por parte de quem repete o argumento ou formas de inaptidão para expressar aquilo que é relevante.

A professora da Universidade de São Paulo e especialista em Oswald de Andrade, Maria Augusta Fonseca, escreveu uma biografia sobre Oswald e dois livros de divulgação, a respeito de Mário e Oswald respectivamente. Na biografia ela explica que a ruptura definitiva entre eles se deu na segunda fase da *Revista de Antropofagia*, ignora o sentido homofóbico dos ataques a Mário e afirma que este nunca os perdoou (2013; 2008, p.30; 2007, p.112,211,214,275). Cita a facécia de Oswald, na qual Mário seria "Muito parecido pelas costas com Oscar Wilde" (FONSECA, 2007, p.273). Aquilo que pode ser publicado em 1929, 1939 ou 1990 não é mencionado nem interpretado. Evita-se:

> E aí se enerva também a sua sexualidade, ponto frágil e brumoso na vida de Mário, que parece imerso num emaranhado de problemas, sua 'selva escura'. Tem mil razões e mil faces: a feiura, um amor de criança rejeitada, a severidade do pai que não compreendeu o temperamento sensível e angustiado do menino, a vida desregrada e boêmia, em choque com o cotidiano da casa, o solteirão que sempre viveu na companhia da mãe, cercado de tias e familiares, todos muito católicos, como ele mesmo. Arrumava válvulas de escape. E certas angústias pessoais, por exemplo, foram transfundidas nos poemas e em textos de ficção. Em *Contos novos*, isso se dá em 'Frederico Paciência', 'Peru de Natal', 'Tempo da camisolinha', 'Vestida de preto'. (FONSECA, 2013, p.15-16).

Telê Ancona Porto Lopez, professora da Universidade de São Paulo, especialista em teoria literária e literatura comparada, é autora de vários textos a respeito de Mário de Andrade. Ela fez parte da Equipe Mário de Andrade, comissão que cuidou do material lacrado do escritor a partir de seu depósito no Instituto de Estudos Brasileiros (MORAES, 2000). Em carta a Drummond de Andrade solicita opinião a respeito do assunto problemático:

> V. já recebeu o livro *A imagem de Mário*, [...] Gostaria de saber o que achou, ou melhor, como viu minha maneira de tocar no ponto delicado da sexualidade: a Assunção de Murilo e o desenho, desenho de Mário, tão moderato cantábile: homem em fuga no plano do fundo... Não sei se dá para passar ao leitor que o respeito envolve o historiar... Por favor, me diga com

> franqueza. (LOPEZ, 1980, p.1).

O "respeito" que envolve o historiar é familiar àquela censura que Manuel Bandeira impôs ao pensamento de Mário. Tais maneiras escondem a opressão e a vergonha social que não suporta as pessoas que se comportam de maneira supostamente anormal; tais descrições são o compromisso com a ignorância social sobre a realidade mais elementar dos indivíduos.

No livro citado, *A imagem de Mário*, foi transcrita parte da carta a Sérgio Milliet, de 1923, em que Mário conta sua reputação de "pederasta", mas não há considerações (MONTEIRO; KAZ, 1998, p.128). O livro também contém o artigo "O riso e o rictus" de Lopez, no qual não há nada que possa ser considerado esclarecimento para a sexualidade de Mário. A escritora cita determinada passagem na qual Mário de Andrade confessa ter tido atividade sexual. Qual? Mário não diz e Lopez não explica:

> Mas me domina o delírio uma consciência de culpa. Que deriva nestes poemas do Grã Cão de Outubro[40]. Só quando, acalmado em dezembro, a sexualidade se exaure e todas as experiências se conjugam em mais uma desilusão, entro em algum equilíbrio de mim. É quando nasce o soneto 'Quarenta anos': uma verificação de idade, uma conscientização escrita de passado e do engano do que eu fui. (ANDRADE, M., apud LOPEZ[41], 1998, p.13).

Silviano Santiago, que escreveu o prefácio e as notas do livro com as cartas entre Mário e Carlos Drummond de Andrade, comenta que o rompimento definitivo acontece durante a segunda dentição da *Revista de Antropofagia*, sem descrever os motivos. Cita Aracy Amaral: "É só ler todas as páginas da *Antropofagia* no *Diário de São Paulo* para se ter esclarecida a razão do rompimento Mário-Oswald (apesar de para muitos 'ainda permanecer obscura')" (apud SANTIAGO, 2002, p.437). Nessa argumentação, o motivo da briga entre eles não foi anotado.

Aracy Amaral, organizadora das cartas entre Mário e Tarsila, mostra o teor das críticas e lhes nega relevância:

> Na segunda fase da revista, já na página dominical do *Diário de S. Paulo* sob o título de 'Os três sargentos', de 14 abr. de 1929, o 'Cabo Machado' – que chama Mário de '(o nosso Miss São Paulo traduzido em masculino)' – afirma que Alcântara Machado e Mário de Andrade 'estão vendo seriamente ameaçadas pela rudeza da Antropofagia as suas sistemáticas e marotas atas falsas' [...] Pouco antes da data em que Mário escreve a Tarsila, a 26 jun. 1929 a *Revista de Antropofagia* publicara sob o título desmoralizador de *Miss Macunaíma* um texto sem gravidade maior, a não ser o fato de que possa ter sido um aborrecimento a mais para o autor de *Paulicéia Desvairada*. (AMARAL, 2001, p.107).

---

[40] Conjunto de poemas que fazem parte da *Costela do Grão Cão*. Estes são os poemas que Castro e Lafetá dizem ser produto da "crise moral" ligada à repressão sexual de Mário de Andrade (LAFETÁ, 1986, p.39,41,117,198; CASTRO, 1989, p.92). Jardim afirma que foram escritos no pior momento da vida de Mário, que estão relacionados à "vivência de sexualidade" e que "suas experiências eróticas adquiriram uma força destrutiva" (2015b, p.130,132). O assunto surgiu cedo. Sérgio Milliet escreveu em termos parecidos a respeito de *Paulicea Desvairada*: "Há nesta, uma visível sublimação do amor sexual, ou mesmo platônico, no amor à cidade [de São Paulo]" (1946, p.63).

[41] "Anotação de Mário de Andrade em seu 'exemplar de trabalho' de *Poesias*. São Paulo, Martins, 1941" (LOPEZ, 1998, p.13).

Nas notas introdutórias que Augusto de Campos escreveu para a reedição da *Revista de Antropofagia*, ele tem ciência do modo pelo qual Mário foi tratado: "Em Mário de Andrade: 'o nosso Miss S. Paulo traduzido no masculino'... 'Salva-o Macunaíma'" (1976, p.6). E na recente edição facsimilar da *Revista de Antropofagia,* o professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro, Eucanaã Ferraz, descreve a segunda fase: "inequivocamente, uma trincheira de ataque a vários escritores modernistas, principalmente Mário de Andrade" (2014, p.20), sem maiores explicações. Em ambas as interpretações, as disputas artísticas e intelectuais do modernismo se dissociam acriticamente da análise do "preconceito de cor" e da homofobia.

Pedro Meira Monteiro, que fez as notas para a publicação da correspondência entre Mário e Sérgio Buarque de Holanda, argumenta que explicar Mário de Andrade apenas pelo ponto de vista da sexualidade é redutor: "Quando referida estritamente ao plano da vida sexual, a compreensão da existência convulsiva de Mário de Andrade costuma se empobrecer." (2012, p.342). Todavia, na sua análise o assunto não é abordado. O aspecto genérico da sua argumentação lhe permite ocultar a questão, pois ele não registra quem propõe tal tipo de abordagem redutora.

Marcos Antonio de Moares, professor do Instituto de Estudos Brasileiros e membro da Equipe Mário de Andrade, analisou as cartas de Mário de Andrade no livro *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. Ele comenta detalhadamente a disputa do jornal *Dom Casmurro* em 1939, parte da "rumorosa polêmica" em torno da falta de engajamento artístico de Mário (2007, p.163):

> No artigo ['A solidão é triste'], refere-se a Mário como 'guarda-civil da linguagem', 'sub-Wilde mestiço', descobrindo a covardia naquela 'volta desesperada à torre de marfim'. (MORAES, 2007, p.165).

Fruto dessa discussão entre escritores, Moraes cita o artigo anônimo "Mário de Andrade e os rapazes" da revista *Diretrizes* de 1939, no qual se menciona a associação entre efeminação e falta de engajamento artístico, ligação que Moraes nota:

> O articulista afirma que havia necessidade da esperança de Mário e que o desejavam no comando da luta: 'Não se quer um Mário de Andrade – Touro Ferdinando. O que se quer é um Mário de Andrade – Macunaíma'. Vale dizer, o mestre encantando-se com flores e não um Macunaíma seguindo os imperativos do próprio desejo. Como se vê, Macunaíma torna-se cedo personagem-símbolo da intrepidez no imaginário brasileiro, contaminando o seu criador, Mário de Andrade. A personagem da rapsódia contrapõe-se, no texto jornalístico, ao dócil Touro Ferdinando, desenho animado de Walt Disney exibido em 1938. Na verdade, Ferdinando ao se mostrar delicado amante da natureza e avesso à violência da arena, quebra o estereótipo da ferocidade do touro. No entanto, no Brasil, recebe pejorativamente o traço da passividade e o caráter efeminado. Nessa época, Fernando Mendes de Almeida, o amigo moço de São Paulo, em carta de 16 de agosto de 1939, escreve a Mário: 'Não vi o filme, mas soube o que o touro é o veado na fita'. (MORAES, 2007, p.165-166).

O texto mostra de forma indireta que "passividade e o caráter efeminado" são atributos da postura estética de Mário de Andrade. Entender por que tais predicados eram conferidos a Mário de forma recorrente e exclusiva, é questão que Moraes não percebe e não interpreta.

Anderson Pires da Silva, professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, é um dos poucos a escrever que nas páginas da *Revista de Antropofagia* "Oswald ironizava a masculinidade de Mário, chamando-o, de 'miss São Paulo traduzido no masculino"' (2009, p.94). No seu livro *Mário e Oswald: Uma história privada do modernismo* apresenta as mesmas associações que Moares em referência à polêmica de 1939: "sub-Wilde mestiço", "Mário-Ferdinando". Igualmente, ele não sente necessidade de perceber ou explicar a associação entre efeminação ou homossexualidade e a "postura conservadora" atribuída a Mário (2009, p.85-86).

Para Maria Augusta Fonseca, Telê Lopez, Silviano Santiago, Aracy Amaral, Augusto de Campos ou Eduardo Jardim a dominação masculina não é motivo de discussão dentro da percepção intelectual e artística do modernismo ou da vida social no Brasil do início do século vinte. Além do apontado aqui, não há registros do aspecto homofóbico e misógino da disputa entre este grupo de modernistas. Não consta nos textos que comentam a obra de Mário de Andrade e as disputas do modernismo. A exceção corresponde aos autores que cuidam da história da homossexualidade no Brasil: entre outros, James Green e João Silvério Trevisan são explícitos ao escrever sobre o tabu que cerca a vida de Mário de Andrade.

Em carta a Manuel Bandeira, de 7 de abril de 1928, Mário mostra sua percepção do impacto de seu caráter na sociedade.

> Está claro que eu nunca falei a você sobre o que se fala de mim e não desminto. Mas em que poderia ajuntar em grandeza ou milhoria pra nós ambos, pra você, ou pra mim, comentarmos e eu elucidar você sobre a minha tão falada (pelos outros) homosexualidade? Em nada. Valia de alguma coisa eu mostrar o muito de exagêro que ha nessas contínuas conversas *sociais*? Não adiantava nada pra você que não é individuo de intrigas sociais. (ANDRADE, M., 1928, p.3).

No livro *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira,* organizado por Marcos Antonio de Moraes e publicado no ano 2000, não consta a passagem na qual Mário usa a palavra homossexualidade e a seção onde ele elabora o tema, pois a carta permaneceu lacrada na Fundação Casa de Rui Barbosa até julho de 2015[42]. Na carta, Mário solicita que o assunto seja tratado com discrição:

[42] A Controladoria Geral da União através da Lei de Acesso à Informação determinou que a referida instituição admitisse a posse e permitisse o acesso a certa carta lacrada. Os artigos divulgam que Mário confessaria sua condição sexual a Manuel Bandeira (BORTOLOTI, 2015a; 2015b; COZER, 2015; MEIRELES; CAMPOS, 2015). Há mais de vinte anos se escreve que a carta lacrada está associada à homossexualidade de Mário (COUTO; CARVALHO, 1993; DECIA, 1997).

> Mas si agora toco neste assunto em que me porto com absoluta e elegante discreção social, tão absoluta que sou incapaz de convidar em companheiro daqui, a sair sozinho comigo na rua (veja com eu tenho a minha vida mais regulada que maquina de precisão) e si saio com alguem é porquê esse alguem me convida, si toco no assunto é porquê se poderia tirar dele um argumento pra explicar minhas amizades platonicas, só minhas. (ANDRADE, M., 1928, p.4).

Em carta endereçada ao escritor e amigo Sérgio Milliet, em 1923, Mário de Andrade manifesta ter consciência daquilo que seu comportamento podia provocar em terceiros:

> Noutra [descomponenda] o sujeito pensou que meu estilo era que usei para caçoar de Martins Fontes na última *Klaxon*! Imagina a esperteza crítica do tipo. Noutro o anônimo, furioso por causa dum artigo meu, chamou-me duma porção de 'cretinos', 'cabotinos', a lenga-lenga (tu compreends?) habitual e terminava dizendo-me pederasta! Já sabia da reputação. Não me surpreendeu. Será a celebridade que se aproxima? Eis-me elevado à turva apetitosa dúvida que *doira* a reputação de Rimbaud, Verlaine, Shakespeare, Miguel Anjo, Da Vinci...[43] (ANDRADE, M., 1971, p.289).

A "turva apetitosa dúvida" é a relação entre pederastia[44] e gênio artístico masculino, aspecto que pode ser considerado senso comum nos discursos sobre homossexualidade no início do século vinte. Tal argumentação (quase sempre sem fundamentação) é encontrada nos autores que escreviam sobre criminologia médica no Brasil e no hemisfério norte naquele momento. No caso brasileiro, pode-se citar *Homosexualismo e endocrinologia,* publicado em 1938 pelo médico criminalista Leonídio Ribeiro:

> E como é nos meios artisticos e literarios que é mais frequente essa anomalia [homossexualidade], ha serios perigos nesse proselitismo, especialmente para a mocidade desprevenida, sobretudo em relação com os livros e romances que exploram os desvios do amor, contaminando-se, por essa forma, os jovens com ideias e hábitos prejudiciaes ao desenvolvimento normal de suas funções sexuaes. (RIBEIRO, 1938, p.178).

O processo de críticas da *Revista de Antropofagia* e do jornal *Dom Casmurro* mostra que tanto a homofobia e a misoginia constituem parte do dispositivo da sexualidade, ou seja, são discursos historicamente construídos mediante os quais o poder modela o indivíduo (FOUCAULT, 1988). O processo de críticas mostra que apenas Mário de Andrade recebeu adjetivos relacionados ao feminino ou ao negro usados de maneira pejorativa. Posteriormente, o assunto foi evadido por grande parte da tradição literária. Isso é ilustrativo da forma em que esses discursos operam ao longo do tempo: algumas pessoas fazem críticas em cartas anônimas, em outras ocasiões pessoas diferentes (com

---

[43] Mário de Andrade conta que recebeu cartas anônimas durante toda sua vida e até presentes: "É triste lembrar, mas há vinte anos atrás tive de engolir maiores e mais numerosos insultos, até embrulho de bosta que vinha, com a assinatura (absolutamente ignorada) de quem mandava, o endereço, e as horas em que parava em tal ou qual lugar" (1940, p.2).

[44] Que sujeitos que são objeto de preconceito façam determinada apropriação positiva de termos pejorativos é o ponto inicial da teoria *queer* (MISKOLCI, 2012; SALIH, 2012; PRECIADO, 2011; HALPERIN, 2003). A normalização da linguagem (como o uso do x em meninxs ou a supressão de palavras com conotações patologizantes como homossexualismo) é insuficiente tanto para o enfrentamento e crítica do preconceito quanto para analisar e elaborar ideias a respeito do mundo.

pseudônimos ou o anonimato) publicam suas opiniões, e em momento distinto outras pessoas (deliberadamente ou não) evitam recolher ou interpretar tais dados. Ainda existe o momento em que, quando certos autores denunciam tal evasão, haverá quem argumente que não se pode discriminar ninguém pelo seu desejo sexual e que esse é assunto privado, que aqueles que fazem a denúncia têm discurso inconveniente ou redutor. Ou seja, propõe-se que a melhor opção é o silêncio. Portanto, não é nem a homossexualidade ou a efeminação, mas *é a homofobia a fronteira social que se deforma para atravessar todas essas práticas*.

Os documentos analisados mostram que a opressão social relacionava e tornava pejorativos os sentidos associados ao negro, mestiço, homossexual, efeminado e feminino; e que o feminino e o negro (e seus similares) são, quase sem exceção, percebidos como sentidos subalternos ou abjetos em algum grau.

Mário e Oswald de Andrade disputavam no mesmo lugar simbólico, o dos escritores modernistas. De família rica, Oswald fez trajetória característica da elite paulista. Mas em 1945 e 1950 ele tentou fazer prova para ser professor na USP e não conseguiu por não possuir a titulação. Ele podia ser acusado de apenas escrever poemas-piadas ou de ler pouco[45]. Por outro lado, Mário, autodidata e erudito, ganhou prestigio rapidamente. Por ocasião da fundação da Universidade do Distrito Federal, Mário foi convidado a lecionar mesmo sem ter curso superior, pois conseguira o prestígio social que Oswald nunca recebeu em vida. Entretanto, a ideia de que Oswald pudesse perceber Mário como pertencente a certo grupo social com o qual ele não se identificava pode sugerir outra leitura: Oswald fundou em 1931 um jornal comunista, foi agredido pelos alunos da Faculdade de Direito e o jornal foi fechado pela polícia. O indivíduo que criticava o cristianismo e as oligarquias na *Revista de Antropofagia* talvez percebesse Mário afetado demais com as questões estéticas e o catolicismo, como alguém que não nota sua inclusão na classe dirigente de São Paulo.

Mário de Andrade lida de várias maneiras com os discursos a respeito de sua pederastia. Quando comenta o assunto em carta a Sergio Milliet, Mário demonstra algum grau de orgulho, pois a pederastia liga seu comportamento à excelência artística de grandes nomes, como Oscar Wilde ou Leonardo da Vinci. Quando Oswald escreve na *Revista de Antropofagia* que ele seria “Miss São Paulo traduzido no masculino”, Mário sentiu-se ofendido pela letra impressa de alguém por quem sentia apreço e ao qual nunca negou reconhecimento artístico. A atitude de Mário em relação às piadas da *Revista de Antropofagia* – ignorar Oswald – e a rejeição às tentativas de reaproximação de Oswald mostram desprezo por alguém que poderia admirar e estimar. Quanto ao relato das fases de amizade e inimizade entre eles vê-se que se estas começam no tempo em que Oswald chama Mário de “meu poeta”, atravessam as

[45] Para Fonseca essa trajetória incluiria a Faculdade de Direito e sua atividade de escritor de jornais e revistas, mas “não chegou a conhecer sua consagração como grande escritor” (2008, p.11,88; 2007, p.23).

discussões do grupo de 1922, até que Oswald publica ideias homofóbicas sobre Mário em 1929, Mário decide que a palavra "ódio" explica o que sente por Oswald, e a tensão acaba com o choro de Oswald ao saber da morte de Mário.

Mário de Andrade não estava ajustado aos comportamentos sociais do mundo em que viveu. Ele podia ser percebido pelas imagens do efeminado ou do homossexual. Duas condições assemelhadas mas distintas. O processo de críticas homofóbicas e misóginas da *Revista de Antropofagia* e do jornal *Dom Casmurro* foi em grande parte ignorado pelas narrativas críticas ou históricas do modernismo. Isso pode ser explicado pela intensidade da opressão social. A análise da opressão social não pode elucidar a totalidade dos acontecimentos artísticos e intelectuais relevantes, mas não é possível entender a produção cultural sem analisar o sentido e a existência dos discursos e das práticas da opressão social.

REFERENCIAS

AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral.* Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevista concedida pelo poeta Carlos Drummond de Andrade à autora em 16 de junho de 1984. In: *Col. Maria Lucia do Pazo Ferreira.* Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

________________. Os Andrades se dividem. In: *Diário de S. Paulo,* 19 jun. 1929, p.10.

ANDRADE, Mário de. A raposa e o tostão. In: *Diário de Notícias.* Rio de Janeiro. Domingo 27 de agosto de 1939, p.2.

________________. *Contos Novos.* São Paulo: Martins, 1947.

________________. [Marginalia]. In: WILDE, Oscar. *Poems by Oscar Wilde with The Ballad of the Reading Gaol.* Fourteenth edition. London: Methven & Co., 1919. In: São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.

________________. Manhã. In: *Revista de Antropofagia.* Anno I – Numero I, maio 1928, p.1.

________________. *Mário de Andrade: Cartas a Murilo Miranda (1934-1945).* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

________________. *O losango cáqui: Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão.* São Paulo: Casa Editora A. Tisi, 1926.

________________. *O movimento modernista: Conferência lida no salão de conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.* Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

________________. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo.* Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Publicação Nº 14. Ministério da Educação e Saúde, 1945.

________________. Paulicéia 30-V-923. In: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo.* São Paulo: Edart-SP Livraria Editôra, 1971.

________________. *Paulicea Desvairada.* São Paulo: Casa Mayença, 1922.

________________. *Poesias Completas 1.* 6ª edição. São Paulo: Martins, 1980.

________________. *São Paulo, 4 de julho de 1929.* In: AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência. Mário de*

Andrade & Tarsila do Amaral. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

________________. *S. Paulo, 7-IV-28.* Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 07/04/1928. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

________________. *S. Paulo, 25-IV-41.* Carta de Mário de Andrade a Moacir Werneck de Castro, 25/04/1941. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.

________________. *S. Pulo (sic), 9-1-40.* Carta de Mário de Andrade a Moacir Werneck de Castro, 09/01/1940. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.

________________. Taxi – Influências. In: *Diário Nacional.* São Paulo, 9 de abril de 1929, p.6.

________________. Taxi – Casa de pensão. In: *Diário Nacional.* São Paulo, 11 de abril de 1929, p.3.

________________. Taxi – "Miss Brasil". In: *Diário Nacional.* São Paulo, 20 de abril de 1929, p.3.

________________. *Vida Literária.* Mariodeandradiando 1. Direção de Telê Ancona Lopez. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993.

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira.* Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2000.

ANDRADE, Gênese. Oswald de Andrade em torno de 1922: descompassos entre teoria e expressão estética. In: *Revista Remate de Males*, Campinas – São Paulo, Jan./Dez. 2013, (33.1-2): pp.113-133.

ANDRADE, Oswald. *Dicionário de Bolso.* Apresentação, estabelecimento e fixação do texto Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

________________. Schema ao Tristão de Athayde. Revista de Antropofagia. Anno I – Numero 5, Setembro – 1928, p.3.

A MANHÃ. *Lições de Mário de Andrade.* A Manhã, Rio de Janeiro, 13 de julho de 1951, p.11.

BANDEIRA, Manuel. [Carta a Mário de Andrade] Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1925. In: SANTIAGO, Silviano. *A República das Letras. De Gonçalves Dias a Ana Cristina César: Cartas de Escritores Brasileiros. 1865-1995.* Seleção, prefácio e notas de Silviano Santiago. XI Bienal Internacional do Livro. Rio de Janeiro, SNEL, 2003.

BEN-DROR, Graciela. As elites católicas do Brasil e sua atitude em relação aos judeus (1933-1939). Tradução: Gênese Andrade. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *O anti-semitismo nas Américas*: *Memória e história.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2007.

BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil*: *1922-1928*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

BORTOLOTI, Marcelo. A carta em que Mário de Andrade fala de sua homossexualidade. In: *Época*, 18/6/2015. <epoca.globo.com>. Acesso em 25 ago. 2015.

________________. A voz do poeta. Erotismo, poesia e psicanálise em entrevista inédita de Drummond. In: *Folha de S. Paulo.* – 4. Ilustríssima, domingo, 8 de julho de 2012. Edição de 08/07/2012. Acesso em 23 set. 2014.

________________. Os poemas secretos de Manuel Bandeira. In: *Época*, 19/6/2015. <epoca.globo.com>. Acesso em 25 ago. 2015.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica social do julgamento.* Tradução: Daniela Kern; Guilherme Teixeira. Rio de Janeiro: Zouk, 2007.

________________. *A dominação masculina.* Tradução: Maria Helena Kühner. 10ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand, 2011.

________________. *O poder simbólico.* 14ª edição. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand

Brasil, 2010.

BRITO, Mário da Silva. [Depoimento]. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). *Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cincoenta: Mário de Andrade visto pelos seus contemporâneos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. pp. 121-132.

________________. O inumerável Mário de Andrade. In: DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 14 de abril de 1945, p.3.

CAMPOS, Augusto de. Revistas re-vistas: os antropófagos. In: REVISTA DE ANTROPOFAGIA. *Revista de Antropofagia.* Reedição da revista literária publicada em São Paulo, – 1ª e 2ª "dentições" – 1928-1929 (Obra facsimilar). Introdução de Augusto de Campos. São Paulo: Metal Leve, 1976.

CAMPOS, Flávio de. Gallo Capão. In: DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1939, p.2.

CASTAGNA, Paulo. De volta ao jornalismo musical. In: ANDRADE, Mário. *Música e Jornalismo: Diário de São Paulo*. Pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas por Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: Exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CORREIO DA MANHÃ. *Como morreu um galopim eleitoral.* Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1928, p.3,7.

COSTA Oswaldo. Moquem 2. In: *Diário da Manhã*, Victória, 21 de julho de 1929, p.4.

COUTO, José Geraldo; CARVALHO, Mauro Cesar. Biografia. Vida do escritor foi um "vulcão de complicações". In: *Folha de S. Paulo*, Especial-2, Domingo, 26 de setembro de 1993. Acesso em 13 jan. 2014.

COZER, Raquel. Casa de Rui Barbosa abrirá acesso a carta misteriosa de Mário de Andrade. In: *Folha de S. Paulo. Ilustrada.* 15/06/2015 15h36. Acesso em 16 jun. 2015.

CUPERSCHMID, Ethel Mizrahy; CAMPOS, Tarcisio Passos Ribeiro de. Os curiosos xenoimplantes glandulares do doutor Voronoff. In: *Hist. Cienc. Saude – Manguinhos* Vol. 17, no. 13, Rio de Janeiro, July/Sept, 2007.

DECIA, Patricia. Uma carta continua lacrada. In: *Folha de S. Paulo. Ilustrada.* 18/07/1997. Acesso em 14 mar. 2014.

DOM CASMURRO. *A solidão é triste*. Dom Casmurro, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1939, p.2.

________________. [*Sem título*]. Dom Casmurro, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1939, p.8.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo.* São Paulo: Edart-SP Livraria Editôra, 1971.

ELLIS, Havelock. A note on Oscar Wilde. In: *The Lotus Magazine*, Vol. 9, No. 4, (Jan., 1918), pp.191-194.

FERRAZ, Eucanaã. Notícia [quase] filológica. In: PUNTONI, Pedro; TITAN JR., Samuel (Orgs.). *Revista de Antropofagia – Revistas do Modernismo 1922-1929 – Edição Facsimilar.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014, pp.11-21.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: Biografia.* 2ª edição. São Paulo: Globo, 2007.

________________. *Por que ler Mário de Andrade*. São Paulo: Globo, 2013.

________________. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber.* 7ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FUSCO, Rosário. *Cataguases, 27 de novembro de 1927*. Carta de Rosário Fusco a Mário de Andrade, 27/11/1927. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.

_______________. *Cataguazes, 14 de março de 1928.* Carta de Rosário Fusco a Mário de Andrade, 14/03/1928. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros.

GUIMARÃES, Ney. Mário de Andrade, semeador da cultura e da bondade. In: DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 7 de abril de 1945, p.5.

GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX.* Tradução: Cristina Fino, Cássio Arantes Leite. São Paulo: UNESP, 2000.

_______________. Challenging national heroes and myths: male homosexuality and Brazilian history. In: *E.I.A.L. Estudios Interdisciplinarios de America Latina y El Caribe.* Volumen 12 – Nº 1. Enero-junio 2001. Ed. Raanan Rein. pp.61-78.

_______________. Desafiando heróis e mitos nacionais: homossexualidade nas margens da história brasileira. In: *Simpósio Nacional de História 20.* ANPUH, Florianópolis, julho 1999, p.871-881.

GUARANHA, Denise. [Notas]. In: ANDRADE, Mário; CORREIA, Pio Lourenço. *Pio & Mário: Diálogo da vida inteira. A correspondência entre o fazendeiro Pio Lourenço Correia e Mário de Andrade.* Estabelecimento do texto e notas: Denise Guaranha. São Paulo: Edições SESC, Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009.

HALPERIN, David M. The normalization of Queer Theory. In: *Journal of Homosexuality* (Harrington Park Press, an imprint of the Haworth Press Inc.) Vol 45, No, 2/3/4, 2003, pp. 339-343.

HELIOS. Chronica Social. O Losango Cáqui. In: *Correio Paulistano.* Domingo 24 de janeiro de 1926, p.6.

IVO, Lêdo. A geração de 1945. In: *Letras e Artes* (Suplemento literário), *A Manhã*, Rio de Janeiro, Domingo, 18-9-1949, p.4,12,14.

_______________. A prosa reencontrada. In: *Revista Brasileira*, Fase VII, Julho-Agosto-Setembro 2004, Ano X, Nº. 40, pp.146-157.

_______________. Lêdo Ivo declara que não foram os modernistas que descobriram o Brasil [Entrevista]. In: Pronunciam-se os novos sobre o pensamento de Tristão de Athayde. *Letras e Artes* (Suplemento literário), *A Manhã*, Rio de Janeiro, Domingo, 14-9-1947, p.15.

_______________. *Lição de Mário de Andrade.* Serviço de Documentação. Ministério da Educação e Saúde. Os Cadernos da Cultura. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.

_______________. O visitante da noite (Um ensaio sobre João do Rio). In: *Revista Brasileira,* Fase VII, Outubro-Novembro-Dezembro 2008, Ano XV, Nº. 57, pp.53-62.

JARDIM, Eduardo. Ah, Manu, disso só eu mesmo posso falar. In: *Estadão, O Estado de S. Paulo.* 20/6/2015. Acesso em 5 ago. 2015.

_______________. *Eu sou trezentos: Mário de Andrade, vida e obra.* Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

_______________. *Mário de Andrade: A morte do poeta.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_______________. Radiometrópolis – entrevista eduardo jardim – 2015-02-25 (16:43). In: *Criador de Macunaíma, modernista Mário de Andrade morria há exatos 70 anos.* <culturafm.com.br>. Fundação Padre Anchieta. Cultura FM 103.3. Áudio entrevista, postado em 25/2/2015, atualizado em 4/3/2015. Acesso em 25 ago. 2015

KLEIN, Marcus. *Our Brazil Will Awake! The Acção Integralista Brasileira and The Failed Quest for a Fascist Order in the 1930s.* Cadernos del CEDLA. Centre for Latin American Research and Documentation. Amsterdam, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. A poesia de Mário de Andrade. In: LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios.* (Org. Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Duas Cidades, ED. 34, 2004. pp.296-336.

________________. *Figuração da Intimidade: Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

________________. *Mário de Andrade: literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982.

LIMA, Estacio de. *A inversão sexual*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1934 [?].

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Dona Olivia Multiplicada. In: *Verbo de Minas*, Juiz de Fora. Vol. 11, N. 9, jan/jul 2011, pp.13-36.

________________. *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

________________. *Mongaguá, 18/12/8*. Carta de Telê Porto Ancona Lopez a Carlos Drummond de Andrade, 12/12/8?. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

________________. O mundo de Mário de Andrade. In: *Teoria e Debate* (Fundação Perseu Abramo). Edição 122, março 2014. Acesso em 14 mar. 2014.

________________. O riso e o ríctus. In: MONTEIRO, Salvador; KAZ, Leonel (Orgs.). *A Imagem de Mário: Fotobiografia de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento/Livroarte Editora, 1998.

LUCA, Tania Regina de. O jornal literário *Dom Casmurro*: nota de pesquisa. In: *Históriae*, Rio Grande, 2011, 2(3): 67-81.

MACHADO, Antônio de Alcântara. [Carta a Alceu Amoroso Lima] 15 de maio de 1930. In: SANTIAGO, Silviano. *A República das Letras. De Gonçalves Dias a Ana Cristina César: Cartas de Escritores Brasileiros. 1865-1995*. Seleção, prefácio e notas de Silviano Santiago. XI Bienal Internacional do Livro. Rio de Janeiro, SNEL, 2003.

MEIRELES, Maurício; CAMPOS, Mateus. Casa de Rui Barbosa volta atrás e vai abrir carta secreta de Mário de Andrade na quinta-feira. In: *Globo.com. Livros*. 15/06/2015 15:33. Acesso em 16 jun. 2015.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MILLIET, Sérgio. O poéta Mário de Andrade. In: *Revista do Arquivo* Nº. CVI. Departamento de Cultura. São Paulo: 1946. pp.55-68.

MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MISS FLIRT. Jardim das vaidades. In: *A Manhã*, Rio de Janeiro, Domingo 28 de julho de 1929, p.5.

MONTEIRO, Pedro Meira. [Notas]. In: MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MONTEIRO, Salvador; KAZ, Leonel (Editores). *A imagem de Mário: Fotobiografia de Mário de Andrade.* Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, Livroarte Editora, 1998.

MORAES, Marcos Antonio de. Introdução e notas. In: ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência. Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2000.

________________. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2007.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Obras Completas – 6. Introdução de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1972.

________________. Antropofagia e Surrealismo. In: *Remate de Males*, Campinas – São Paulo (Unicamp). v. 6, 1986.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos 'anormais'. (Universidade de Paris VIII). In: *Revista de Estudos Feministas*. Trad: Cleiton Zóia Mündhow, Viviane Teixeira Silveira (org. 2003). Estudos Feministas, Florianópolis, 19(1):312, janeiro-abril/2011.

QUEIROZ, Rachel de. [Entrevista]. In: MENEZES, Cynara. *Rachel lembra o século*. *Folha Ilustrada*, 4º caderno, São Paulo, 26 de setembro de 1998. Folha de S. Paulo <acervo.folha.com.br>, acesso em 11 set. 2015.

________________. *Tantos anos: Uma biografia*. São Paulo: Siciliano, 1998.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. *Revista de Antropofagia*. Reedição da revista literária publicada em São Paulo, – 1ª e 2ª "dentições" – 1928-1929 (Obra facsimilar). Introdução de Augusto de Campos. São Paulo: Metal Leve, 1976.

REZENDE, Henrique de. Notas de Cataguazes – Idéas Falsas. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro. Domingo 7 de abril de 1929, p.2.

________________. Notas de Cataguazes – Nova explicação. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro. Domingo 28 de abril de 1929, p.3,12.

RIBEIRO, Ivair Augusto. *O anti-semitismo no discurso integralista no sertão de São Paulo. Os discípulos de Barroso*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *O anti-semitismo nas Américas*: *Memória e história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2007.

RIBEIRO, Leonídio. *Homosexualismo e endocrinologia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1938.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. Prefacio. In: FROTA, Lélia Coelho (Org.). *Carlos & Mário: Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas, Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SCANTINBURGO, João de. A crise modernista e a Semana de Arte Moderna. In: *Revista Brasileira*, Fase VII, julho-agosto-setembro 2001, Ano VII, No. 28, pp.53-63.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia Sexual: Sexo e cultura no fin de siècle*. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Racco, 1993.

SILVEIRA, Joel. Podia ser pior: Fala um tostão. In: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1939, p.2.

SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald: Uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 5ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, São Paulo: 2002.

Ante los ojos del mundo: música, minería y conflicto social en el norte andino de Cajamarca, Perú.[1]

Marino Martínez[2]

Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, región Cajamarca (Perú)

Julio Mendívil[3]

Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt (Alemania)

Resumo: Desde tiempos prehispánicos Cajamarca ha sido una importante zona agropecuaria. Pero en las décadas recientes se ha convertido en una zona de agudas convulsiones sociales. Durante el gobierno anticonstitucional de Alberto Fujimori (1990-2002), el estado permitió el ingreso de trasnacionales mineras para la extracción de oro a gran escala. Estas han dañado considerablemente el

---

[1] *In Front of the Whole World. Music, Mining and Social Conflict in the Northern Department Cajamarca, Peru.* Data de submissão: 10/11/2015. Data de aprovação: 01/12/2015.

[2] Marino Martínez, músico y docente egresado de la Escuela Nacional de Folklore J. M. Arguedas. Se desempeña desde hace varios años como Director de Investigación y Productor para el proyecto musical Caminos del Inka, con sede en Chicago. Ha sido investigador de la Escuela Nacional de Folklore J. M. Arguedas y ha publicado diversos artículos y entrevistas en medios especializados. Actualmente es Director del Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, con un proyecto de registro e investigación de la música campesina de la región de Cajamarca. Email: marinomartinez@me.com

[3] Julio Mendívil, etnomusicólogo y charanguista peruano radicado en Alemania. Ha sido investigador y docente adjunto en etnomusicología de la Universidad de Colonia y de la Universidad de Música y Teatro de Hannover y profesor visitante en diversas universidades tanto en Europa como en Latinoamérica. Ha dirigido la cátedra de Etnomusicología en la univerisdad de Colonia (2008-2012) y el Center for World Music de la Universidad de Hildesheim (2013-2015). Actualmente es presidente de IASPM-AL (International Association for the Studie of Popular Music-Rama Latinoamericana) y profesor de etnomusicología de la Universidad Johan Wolfgang Goethe de Frankfurt. Email: mendivil@em.uni-frankfurt.de

eco-sistema, la salud y el bienestar de la población local, creando descontento social y protestas. En ese contexto, el estado y la minería han impulsado una satanización de Cajamarca como un espacio cultural atrasado, reacio a las inversiones y al desarrollo. El presente artículo explora el rol que la música viene jugando en la representación de las protestas contra la minería y las actividades musicales y etnomusicológicas se complementan para contrarrestar una imagen demonizada por quienes defienden la inversión minera.

Palabras-chave: Cajamarca, música y protesta, representación mediática, huayno y pechadas.

Abstract: Since pre-Hispanic times, Cajamarca has been an important agrarian and farming region in Peru due to its special hydrographic resources. But in recent years it has become a zone of intensive social upheavals. During the government of Alberto Fujimori (1990-2002) the Peruvian state admitted the entry of transnational mining corporations for the extraction of gold. Mining operations have had a negative impact on the water resources of the region, affecting the environment and the health and the livelihoods of the people, producing a social conflict and protest. This article inquires into the role music plays for the representation of the protest, and in doing so shows that musical and ethnomusicological practices are currently converging in order to counteract the demonized image created by the advocates of the mining exploitation.

Keywords: Cajamarca, music and protest, media representation, huayno and pechada.

En el presente artículo queremos analizar la forma en que la expansión minera y los conflictos sociales vienen siendo representados en el repertorio musical del departamento peruano de Cajamarca. Nos interesa mostrar que los campesinos cajamarquinos han recurrido a las formas tradicionales musicales como una forma de canalizar su descontento social y político dentro de un espectro mediático adverso a sus intereses. Siguiendo las continuidades y transformaciones que han tenido lugar en el cancionero de las rondas campesinas queremos rastrear las estrategias políticas y mediáticas que vienen desarrollando tanto campesinos cuanto investigadores de la música como nosotros para contrarrestar la imagen negativa de la región que vienen propagando los medios masivos de comunicación, cercanos a las corporaciones mineras, extractoras de oro. Pese a ser una región musical de gran presencia en el imaginario peruano, la música cajamarquina no ha sido estudiada hasta ahora con profundidad por la musicología dedicada a la región andina. Tampoco la música de protesta en los Andes ha merecido mayor interés en la literatura especializada. Los escasos estudios realizados al respecto la han asociado fundamentalmente con el conflicto armado desatado por el Partido Comunista

del Perú, Sendero Luminoso, en la década del los ochenta (VÁSQUEZ y VERGARA, 1988, 1990; RITTER, 2002, 2012; TUCKER, 2013; MENDÍVIL, en prensa). A través de uma mirada diacrónica comparamos las formas de expressar musicalmente la protesta campesina en Cajamarca en dos tiempos disímiles: en la época del conflito armado, apenas aludido, y el tiempo presente, marcado por la expansión minera y la destrucción del médio ambiente en la zona. El presente trabajo persigue dos objetivos complementarios: acercarse a la música de la región cajamarquina a la vez que mostrar las formas de representar la protesta social que vienen surgiendo a raíz de la expansión minera en el departamento. En relación al conflicto aceptamos abiertamente que tomamos partido por los campesinos por parecernos justa su lucha.

1. Cajamarca, oro y la lucha por el agua

Cajamarca es uno de los departamentos con mayor población rural en el Perú. Poseedor de una hidrografía privilegiada, ha sido desde tiempos prehispánicos un importante espacio de producción agrícola, y desde principios del siglo XX, además, un centro ganadero significativo. Hoy, no obstante, según datos del Instituto Nacional de Estadística e Informática, la minería es el área económica de mayor relevancia en la zona (INEI, 2009, p. 339). Aunque explotada durante el período Inca en Cajamarca, la minería perdió relevancia durante la colonia, cuando el territorio fue dividido en haciendas (BURY, 2004, p. 81). La extracción de oro a gran escala iniciada hacia finales del siglo XX golpeó fuertemente la identidad agropecuaria de Cajamarca, acarreando consigo cambios demográficos considerables. Griet Steel ha referido, por ejemplo, que la minería atrajo profesionales peruanos y extranjeros, quienes a su vez introdujeron nuevos productos de consumo, fortaleciendo la industria del entretenimiento, el turismo y el comercio (STEEL, 2013, p. 242). Esta bonanza económica, empero, no está exenta de bemoles. Sabemos que desde la colonia la minería ha jugado un rol decisivo en la desarticulación del espacio cultural andino al imponer relaciones sociales capitalistas como el trabajo asalariado y una subordinación de la agricultura a la minería que, de una economía de subsistencia, pasó a servirla con insumos alimenticios para las fuerzas de trabajo que esta última movilizaba (ASSADOURIAN et al. 1980, p. 35).

Si bien la minería ha introducido cambios económicos y mejoras en la infraestructura de algunos lugares andinos, no es este el caso de Cajamarca, donde el oro no ha paliado la pobreza. La Newmont-Mining Corporation's Minera Yanacocha — Newmont-Yanacocha, en adelante —, la principal extractora en el departamento, se encuentra entre los principales productores de oro a nivel mundial; pero sus costos de producción están considerados entre los más bajos en el mundo (BURY, 2004, p. 81). Tras 20 años de minería, más del 50% de la población vive bajo índices de pobreza, un 20%

incluso en situación de extrema pobreza según organizaciones no gubernamentales (GRAN ANGULAR, s/f, p. 31). En ese sentido, la enorme desproporción en el repartimiento de las ganancias y los servicios generados por la minería ha terminado por producir una gran insatisfacción en la población rural, la cual se siente golpeada económica y políticamente por el estado peruano y las empresas extractoras que operan en el territorio.

Pero es con relación al agua que han surgido los conflictos más intensos. En los años 1990, pequeñas empresas mineras no cerraron las minas tras su explotación, dejando pasivos ambientales (bocaminas y relaves) en diferentes provincias. Estos pasivos contaminaron las aguas de los ríos a tal extremo que influyeron en recursos alimenticios, trastornando copiosamente la producción y el consumo de trucha, por ejemplo (ECHAVE, 2009, p. 75). La llegada de Newmont-Yanacocha a Cajamarca estuvo entonces marcada por una experiencia negativa con la minería, que la mostraba como una actividad generadora de benificios para extraños y de perjuicios para los lugareños. La presencia depredadora de la empresa extractora pronto confirmó los temores de la población local, la cual comenzó entonces a oponerse a la expansión minera. El descontento creado por Newmont-Yanacocha se debe, sobre todo, al impacto directo que los trabajos de extracción dejan en el medio ambiente, en especial con relación al agua como capital natural. Esto se debe principalmente al método de lixiviación que viene siendo utilizado por la empresa, que ensucia las aguas y el suelo con mercurio y cianuro, creando una cadena de contaminación que involucra además, la flora y la fauna y por consiguiente también a los humanos que consumen productos vegetales y animales ya contaminados.

> El impacto de la minería sobre la calidad del agua y la preservación de un medio ambiente sano — dice un estudio — se origina principalmente por el drenaje de ácidos de las minas (DAM) y por la fuga de productos complementarios para la producción y transformación de metales. El DAM tiene lugar porque se pulveriza la roca durante el proceso de producción para lograr tener acceso al oro y después se deposita el resto en otro lugar de la mina. La roca que carga oro se pulveriza completamente. Después de que los minerales han sido extraídos, el polvo [de la roca] se almacena en pilas. Los montes de polvo expuestos al aire y a las lluvias crecen exponencialmente, aumentando la taza de reacciones químicas, resultando de ello la contaminación del medio ambiente (BEBBINGTON y WILLIAMS, 2008, p. 192, traducción de los autores).

Estudios de calidad de agua muestran que, efectivamente, la minería ha impactado sobre las reservas de agua, afectando el agua potable y el agua para riegos (BURY, 2004, p. 85; BEBBINGTON et. al., 2009, p. 17297). Pero Newmont-Yanacocha imputa tales estudios, aduciendo que los valores de medición son arbitrarios (BURY, 2004, p. 86; ECHAVE, et al. 2009, p. 85). La empresa posee actualmente un 40% del territorio cajamarquino en concesiones para extracción a gran escala. La expansión minera, por tanto, afectaría claramente los recursos naturales de la población local, la que en un 59% sigue teniendo la agricultura o la ganadería como principal actividad económica (BURY, 2004, p. 82; STEEL 2013, p. 241). No sorprende entonces que el 80% de los conflictos sociales actuales en

Cajamarca sean ambientales y que el 61% de estos estén relacionados con el agua (GRAN ANGULAR, s/f, p. 17).

La política de la empresa minera hasta ahora ha sido la de negar toda responsabilidad en daños al ecosistema. Un buen ejemplo de ello es su actitud frente al accidente ocurrido en junio del 2000 con un camión de la empresa RANSA que transportaba mercurio y que derramó 151 kilogramos de este metal en la carretera, perjudicando directamente a 300 personas de las comunidades de San Juan, Magdalena y Choropampa. La minera, sin embargo, se libró de todo compromiso con los damnificados responsabilizando del derrame a la empresa contratista. Desde entonces el discurso sostenido por los representantes de la mina con respeto a los controles ambientales "perdió credibilidad y pasó a ser material de aguda controversia" (ECHAVE, et al. 2009, p. 83-84). Por si fuera poco, Newmont-Yanacocha ha desatado una política agresiva de compra de territorios, hostigando a la población de Cajamarca para que le venda sus tierras. La campesina Máxima Chaupe de Acuña, por ejemplo, fue agredida sistemáticamente por las fuerzas de seguridad de Newmont-Yanacocha por negarse a vender sus parcelas, colindantes con el Lago Azul, un reservorio de agua natural en la región. Chaupe fue demandada judicialmente por invasión de terreno, pasando, injustamente, algunos meses en prisión. Tras su liberación, ya convertida en un símbolo de la lucha anti-minera, Máxima Chaupe resume el conflicto con una frase más que certera: "Puedo ser pobre", dice, "puedo ser analfabeta, pero sé que nuestros lagos de montaña son nuestro tesoro real, con ellos puedo conseguir agua fresca y limpia para mis hijos, para mi marido y mis animales"[4]. El gobierno, las empresas mineras, quieren el oro de Cajamarca, los campesinos en cambio quieren mantener sus reservas de agua como capital natural. El conflicto con relación al agua ha llevado a una confrontación — a veces violenta — entre la empresa extractora y los campesinos, quienes han pasado de una actitud de desconfianza frente a las corporaciones a una posición de total rechazo a las actividades mineras.

2. Las canciones de los ronderos en los años ochenta

Tras desatarse el conflicto con las mineras, Cajamarca ha pasado de ser un región olvidada, a estar constantemente presente en los noticieros y los diarios. La prensa nacional, cercana a las corporaciones mineras, se ha empeñado en construir una imagen de Cajamarca como un espacio "primitivo", sumido

[4] <http://redulam.org/peru/mujer-de-agosto-maxima-acuna/> Máxima Chaupe continúa siendo agredida sistemáticamente a pesar de que su caso ha sido expuesto en diversos foros internacionales de derechos humanos y medioambientales, lo que demuestra el poder de Newmont-Yanacocha y la permisividad del Poder Judicial peruano. Inclusive tiene una medida cautelar otorgada por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) que el estado se niega a hacer cumplir. La más reciente noticia al respecto es del 6 de octubre de 2015. Véase <https://redaccion.lamula.pe/2015/10/06/maxima-acuna-yanacocha-sigue-cometiendo-abusos-en-mi-contra/jorgepaucar/> (Consultado el 22.11.2015).

en el caos y el terror, enfrentando a la población local con el resto del país. Una de las estrategias de la prensa fue presentar a los activistas ambientalistas como terroristas, debido a los actos de violencia ocurridos entre manifestantes y policías[5]. Por su parte, los campesinos, teniendo acceso restringido a los medios de comunicación masiva sólo tienen la posibilidad de ser representados por terceros ¿Cómo contrarrestar dicha representación mediática?

Ya conocemos el poder de la música para congregar gente y reforzar la cohesión social de un grupo. A decir de Thomas Turino:

> Muchas personas creen que la música es simplemente un entretenimiento, algo para relajarse después de haber concluido los asuntos serios de la vida diaria. Estudiosos de la música, compositores e intérpretes toman muy en serio la música seria pero muchas veces la consideran una forma autónoma —una noble esfera aparte— que tiene muy poco que ver con el meollo de la vida social. Los líderes de gobiernos y de movimientos políticos disentirían completamente. Pasando por Lincoln a Mao o a Robert Mugabe, políticos han tratado claramente en innumerables casos y lugares de emplear el poder icónico e indexal de la música para promover sus propios fines programáticos (TURINO 2008, p. 190, la traducción es nuestra).

Diferentes estudios han demostrado que la música no sólo es utilizada por gobernantes sino también por movimientos emergentes o subordinados (BOHLMAN, 1995; JAMES, 1989; TURINO, 2008). Como ya hemos referido, Cajamarca es una reconocida región musical en el Perú. Sin embargo su música no ha sido estudiada profundamente hasta ahora[6]. Pese a que en los años ochenta esta fue difundida como soundtrack de la película *Los ronderos,* de la realizadora peruano-noruega Marianne Eyde, la música de las rondas campesinas, asociada a las luchas de esta organización popular, no ha recibido atención alguna por parte de los investigadores de la música. Para analizar los cambios que vienen ocurriendo en el cancionero cajamarquino de protesta vamos a comparar las letras de las canciones recogidas por la cineasta en los años 80 y aquellas recopiladas por *Yaku Taki*, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, Región Cajamarca, que dirige Marino Martínez, en la actualidad.

---

[5] Este año el director de Relaciones Públicas de Southern Corporation introdujo en el discurso mediático la categoría "terrorismo anti-minero" para describir a los activistas contrarios a la concesión en Tía María, en Arequipa. Desde entonces la protesta social contra la minería ha pasado a ser presentada como terrorismo ambientalista. Véase: http://gestion.pe/empresas/adios-tia-maria-southern-copper-anuncia-cancelacion-proyecto-minero-2127474 (consultado el 26.08.2015). Que la prensa peruana apoye decididamente a las empresas mineras se halla en estrecha relación con el hecho fortuito de que el 80% de la prensa pertenece al grupo mediático El Comercio, que ofrece servicios de transporte a empresas mineras como Yanacocha. Para una visión sobre el problema de la concentración de medios véase HUAMÁN FLORES y BECERRA GÓMEZ (2014).

[6] La Biblioteca Campesina publicó el volumen *¡Música maestro! Instrumentos musicales en la tradición cajamarquina*, una compilación de instrumentos musicales en la región sobre la base de descripciones de maestros de escuela (BIBLIOTECA CAMPESINA, 1989). Por su parte el Archivo de Música Tradicional de la Pontificia Universidad Católica del Perú ha editado el álbum *Música tradicional de Cajamarca* (1988). El estudio de los Montoya, uno de los más profundos sobre canciones quechua en el Perú, menciona la región de Cajamarca apenas tangencialmente, debido a la predominancia del español como lengua franca en Cajamarca (véase MONTOYA, 1987, p. 8).

Las rondas campesinas pueden ser definidas como comités de autodefensa surgidos como respuesta al abigeo. Debido a la falta de institucionalidad del estado peruano en las zonas rurales y a los abusos cometidos por las fuerzas del orden, los campesinos se vieron en la necesidad de organizarse alternativamente para poder tener acceso a la seguridad que el estado no podía brindarle. No obstante, las rondas no pueden ser vistas como organizaciones igualitarias y libres de contradicciones. Dice Pérez Mundaca al respecto:

> La ronda se gesta prioritariamente para terminar con el robo cuantitativa y cualitativamente mas importante: el de ganado vacuno y en menor escala de ganado caballar. En Chota la producción ganadera coexiste con la producción agrícola, pero los campesinos más acomodados (medianos propietarios ya que los grandes desaparecieron) son predominantemente ganaderos y los campesinos más pobres predominantemente agricultores. El campesinado más pobre es aquel que teniendo una parcela muy reducida, sólo se dedica a la agricultura y no a la ganadería que exige espacios más amplios. Por tanto, es el campesinado más acomodado, productor de ganado, el que real y potencialmente fue más afectado por el abigeato. Por ello, de este sector campesino sumieron las iniciativas y esfuerzos más importantes para la constitución de las rondas. Ahora bien, la ronda descansa en la participación de todos los campesinos de una estancia, los que aportaran con igual tiempo de trabajo (turnos) independientemente de que sean o no ganaderos (…) (PÉREZ MUNDACA, 1996, p. 17).

Por lo común los ronderos suelen interpretar pechadas y huaynos como una forma de fortalecer la cohesión del grupo. La pechada es un género campesino propio de la región Cajamarca que al prescindir del uso de instrumentos musicales de acompañamiento, puede entonarse en cualquier circunstancia. Generalmente las pechadas se interpretan en dúos o tríos masculinos o femeninos o mixtos. Las pechadas — también conocidas como tristes —, a veces, son rematadas con una fuga de huayno. El huayno por su parte es el género musical más popular en los Andes peruanos. Mientras que el de las regiones sureñas se ha caracterizado por tener un cierto aire melancólico, el huayno de la región de Cajamarca es conocido por ser jocoso y de ritmo vivaz (MENDÍVIL, 2014, p. 389). Las canciones de las rondas que hemos escuchado pueden tener un tono que podría tildarse de reflexivo u otro optimista, usando las pechadas para el primero y los huaynos para el segundo. En correspondencia con la cita de Turino reproducida líneas arriba, las canciones de las rondas que analizamos aquí se caracterizan por un afán de empoderamiento. En ellas se alude a la organización de los campesinos, a la importancia de la unidad entre ellos, y no pocas veces a la valentía de aquellos que participan en las rondas. En dichas letras los ronderos son representados como una entidad homogénea que defiende los intereses de todos los campesinos, presentándolos como un corpus homogéneo. Pese a que estas canciones fueron grabadas en la segunda mitad de la década de los 80 y que Sendero Luminoso tuvo algunas bases de apoyo en Cajabamba, San Antonio y Jaén, las alusiones a la guerra interna peruana de esa época están ausentes. El tema principal de las canciones es el robo, la falta de seguridad y justicia para los oprimidos de la región y, como consecuencia de ello, la necesidad de la autodefensa y de las

rondas. El huayno "Con leyes o sin leyes"! y la pechada "Las rondas por estos pueblos", por ejemplo, hacen alusión a ello, en el primer caso remarcando las limitaciones del sistema legal al momento de proteger a los campesinos pobres, en el segundo diferenciando entre una justicia estatal deficiente y otra buena, proporcionada por los ronderos (véase apéndice). Una de las canciones más representativas de los ronderos de Cajamarca es la pechada "Ronderito", casi un himno que identifica su ideario (véase el apéndice). La alusión a la muerte en este texto se refiere al peligro a que se exponían los ronderos al enfrentar a abigeos armados. Es notorio que las alusiones al valor de los ronderos se repitan constantemente. Si por un lado los textos funcionaban como una forma de empoderamiento, por otro cumplían una labor de intimidación para con los ladrones de ganado. Es interesante anotar que los conceptos que pululan en las canciones están cargados de significaciones semánticas relacionadas a discursos católicos ("hasta el cielo llegarán"), a otras formas de culto como los pagos ("nuestras fatigas y luchas, las queremos ofrendar"), así como a discursos izquierdistas con términos centrales como "justicia", "lucha" y "explotación". Un buen ejemplo de ello es la cita intertextual al tema de Quilapayún "El pueblo unido jamás será vencido". Ello muestra que las canciones de los ronderos de los años ochenta permitían un amplio margen de convergencia entre discursos divergentes que confluían en el imaginario de la población local.

3. Las canciones de los ronderos sobre el conflito minero actual

Yaku Taki fue creado por iniciativa del actual presidente regional de Cajamarca, Gregorio Santos, contrario a la explotación minera, como una forma de reforzar las culturas locales y contrarrestar el avance del capitalismo en la zona[7]. En 2013 Santos encargó al investigador Marino Martínez la dirección del Centro Documental, brindándole apoyo logístico al equipo formado por él. En menos de tres años *Yaku Taki* ha producido más de 300 horas de grabación que, en forma de clips o podcast, son subidas a redes sociales como Facebook y YouTube. Muchas de las grabaciones realizadas por Martínez recogen los temores de la población local con relación a la minería. Al igual que en la década del

[7] Gregorio Santos fue un importante aliado político de Ollanta Humala durante la campaña presidencial de este último. Entonces, el otrora candidato prometió defender los intereses políticos y reivindicativos de los campesinos cajamarquinos. En un exaltado discurso en Cajamarca, el 2011, Humala se comprometió a respetar la voluntad de Tambo Hualgayoc con respecto a la minería. Pero una vez asumido el mando presidencial, olvidó sus promesas, pasando a defender a las corporaciones mineras. Como respuesta, el presidente regional Santos, se pronunció a favor de una vacancia por incumplimiento de las promesas electorales. Desde entonces el gobierno regional desató una caza política contra Santos, quien actualmente enfrenta más de 106 procesos judiciales entablados por el estado peruano y la transnacional Newmont-Yanacocha. El 2014 Santos fue detenido arbitrariamente como medida preventiva, pese a que el presidente regional había asistido a todas las citaciones del poder judicial. Estando en prisión, fue nuevamente elegido presidente regional con un apoyo de más del 43% de la población. Este año la prisión preventiva fue ampliada por 18 meses, aunque la ley peruana no contempla ampliaciones de prisión preventiva. Para una panorámica sobre el caso de Santos véase la página de la Corte Interamericana de Derechos Humanos <http://www.derechoysociedad.org/IIDS/Rondas_Campesinas/CIDH/MC-530-14-Resolucion.pdf> (consultado el 22.11.2015).

ochenta, las rondas han recurrido al repertorio musical existente para expresar su descontento con relación al conflicto minero. Sin embargo, el tono de las canciones es diferente. Una versión reciente de la pechada "El ronderito", bajo el nombre de "El ronderito valiente", muestra claramente el tipo de transformación que ha sufrido el repertorio. Las alusiones a la muerte parecen perder aquí el sentido contingente que tenían en la década de los ochenta y relacionarse directamente con episodios concretos de la historia de las rondas campesinas, que han visto en los últimos años cómo sus dirigentes han sido detenidos o acusados de diversos delitos como obstrucción a la justicia, sabotaje, desobediencia a la autoridad — como en el caso de Gregorio Santos u otros dirigentes—, o que han sido asesinados por sicarios sin que sus muertes hayan sido materia de investigación policial[8]. Notamos al mismo tiempo un desplazamiento temático en las canciones, las cuales han pasado a expresar, fundamentalmente, la lucha contra la explotación minera. A continuación presentaremos algunos ejemplos. Con ocasión de un taller organizado por la ONG Grufides, un organismo no gubernamental dedicado a capacitar a la población rural de Cajamarca para realizar programas de radio y concientizar a la población sobre los peligros de la expansión minera, Martínez conversó en el distrito de El Tambo, en la provincia de Hualgayoc, con algunos ronderos sobre el conflicto. En dichas entrevistas los campesinos manifestaron sus temores frente a la minería. Dice doña Etelvina:

> El problema es, siempre ya, casi las aguas no se ve muy bien. […] A nuestros animales ya una y otra enfermedad lo agarra. ¿Sabe por qué? Los puquios, que nosotros los llamamos reventadores de agua, ya no están muy buenos por motivo de los mineros yanacochinos. Por esos mineros, ahora es que las aguas ya no están muy buenas. Ahora que los mineros quieren llevar nuestras aguas, ahora también nuestras rondas campesinas de todas las comunidades, se pusieron las pilas, a caminar todos, a colaborar todos, por esos compañeros que fueron muertos también en Yanacocha, por defender el agua. (entrevista realizada por Marino Martínez el 12.03.2103 en El Tambo, Hualgayoc).

Al igual que Etelvina, don Marcelino culpa a la minera de la situación actual. "Antes no había plagas porque no había minas", dice. "La plaga es muy mucho. Porque el aire está contaminado. Hay muchas plagas, muchas enfermedades que no hemos conocido. Y ahora, con estas minas estamos muy mal" (entrevista realizada por Marino Martínez el 12.03.2103 en El Tambo, Hualgayoc). Del mismo modo Idencio Lucano Atalaya, presidente de la Federación Centro Poblado de El Tambo declara:

> Cuando era niño nuestra naturaleza era totalmente sana, nuestras aguas, nuestra tierra; nuestro medio ambiente, la naturaleza que es en cuanto a nuestras plantaciones, nuestros alimentos, ha sido totalmente un ambiente sano, un ambiente generoso, que el día de hoy ya nos encontramos contaminados. Incluso nuestras aguas, nuestras tierras ya están contaminadas por motivo de las empresas mineras internacionales (entrevista realizada por Marino Martínez el

[8] Un caso emblemático es el del actual gobernador de Cajamarca, Porfirio Medina Vásquez, profesor y dirigente rondero, quien hace una década fue herido por ocho impactos de bala y abandonado al dársele por muerto. Aunque Medina Vásquez sigue padeciendo aún las consecuencias de esas lesiones, hasta ahora no se ha abierto ninguna investigación.

12.03.2103 en El Tambo, Hualgayoc).

Esa misma insatisfacción se hace palpable en las letras de algunas canciones grabadas por Martínez durante visitas previas a la que hicimos conjuntamente (véase apéndice). Un análisis de las letras muestra claramente una serie de oposiciones entre cajamarquinos y grupos externos: Los cajamarquinos son "combatientes", "defensores del agua, de la trucha y de las montañas", en fin, ronderos que luchan por una buena causa, mientras que los mineros y las autoridades aparecen como "desgraciados", "bestias capitalistas" o "corruptos" que venden el país por unos reales. Así, los campesinos aparecen como los defensores de la naturaleza, como reacios a la tecnología y la penetración capitalista, mientras que los mineros y gobernantes devienen en heraldos de la destrucción, la contaminación y la muerte. Ha llamado nuestra atención que aunque la música suele estar presente en las movilizaciones contra la expansión minera, en los innumerables informes televisivos sobre el conflicto minero, esta ha sido suprimida siempre, concentrándose los reportajes en mostrar el caos y el desorden de las protestas.

Como hemos dicho, las canciones comentadas no fueron captadas durante las protestas. La segunda y la tercera posteriores al conflicto fueron grabadas durante el taller realizado por Grufides, quienes solicitaron a Martínez registrar audiovisualmente los resultados para hacerlos circular en la región. La cuarta canción que mostramos aquí fue recopilada fuera de las actividades de protesta durante una sesión de grabaciones de *Yaku Taki* en el distrito de San Marcos. Por no participar de las protestas, no sabemos si las mismas las canciones recopiladas son utilizadas en las actividades de protesta. Pero hemos advetido que fuera del caos y el bullicio de las manifestaciones, las prácticas musicales de los campesinos cajamarquinos adquieren un valor diferente, y convirtiéndose en datos mediáticos, en canciones para una escucha privada, o como diría Turino, en música representacional (TURINO, 2008, p. 90). De este modo la protesta se transforma en una forma alternativa de representación de la lucha minera.

Un análisis de las letras muestra que el lenguaje de las canciones ha sido alterado radicalmente, dejando entrever una fuerte influencia de los discursos provenientes del espacio mediático peruano. ¿Es posible que la protesta social en Cajamarca se halle "contaminada" de la modernización a la cual se opone?

Fig. 1 – Gavilancito Sanmarquino: Defendamos nuestras tierras (Foto: Marino Martínez)

Por supuesto el capitalismo y la modernización están presentes en el campo peruano. Durante nuestra visita a Apán Alto en 2014 pudimos constatar el uso de radios, reproductores de MP3 y celulares entre los jóvenes lugareños e incluso entre las personas mayores. Constatamos asimismo la presencia de repertorio popular urbano en las poblaciones que visitamos, registrando influencias tanto en las formas musicales cuanto en el uso de instrumentos provenientes de otros países como los timbales, hoy incorporados a las bandas de Cajamarca. A través de las conversaciones que tuvimos con la población de Apán Alto comprobamos también que la representación negativa de Cajamarca en los medios masivos de comunicación como la televisión y la radio no les era ajena en absoluto y que ella era motivo de disgusto para muchos. Por eso nuestra presencia fue saludada como una grata posibilidad de enmendar la imagen mediática de Cajamarca, no faltando las peticiones de que no olvidemos a los campeisnos ni sus luchas. ¿Qué Cajamarca nos muestran las canciones actuales de las rondas?

Fig. 2 – dúo Pascual "Pashco" Goycochea y Espíritu Medina. Foto: Marino Martínez

Fig. 3 – El equipo técnico de *Yaku Taki* en Apán Alto (2014). Foto: Julio Mendívil.

La representación del conflicto en las canciones grabadas por *Yaku Taki* se remite al Cajamarca imaginado por sus productores. Como hemos referido, la modernización está presente en el ambiente rural de Cajamarca: escuchando radio, viendo televisión, los campesinos cajamarquinos saben cómo están siendo representados en los medios masivos de comunicación afines a las empresas mineras y al gobierno actual. Es por eso que ellos mismos se esmeran en ser representados de una forma alternativa, asumiendo formas del discurso mediático para ser escuchados. Efectivamente, el *a priori* tecnológico está cambiando notoriamente la terminología con la cual los campesinos protestan contra la minería, creando una nueva realidad. ¿Qué es un *a priori* tecnológico? Con este término se refiere el teórico de los medios alemán Friedrich Kittler a las interferencias del entorno mediático al momento de percibir el mundo. Según Foucault la creación y reproducción de discursos toman forma en concordancia con una condición de realidad, es decir, con un *a priori* histórico que lo hace posible (FOUCAULT, 1999, p. 216). De manera análoga, dice Kittler, los medios determinan la manera cómo un ser determinado concibe prácticas de almacenamiento del saber dependiendo de si este usa la escritura o la fijación auditiva y visual. Una computadora, por ejemplo, nos permite modificar las secuencias de un texto de maneras no aptas para la escritura manual, al igual que una cámara fotográfica con zoom nos permite captar detalles de lo real que de otra manera pasarían desapercibidos para nosotros. De la misma forma, desde finales del siglo XIX la creación de distintos formatos de audio y máquinas para su reproducción han determinado la forma en que nosotros concebimos las informaciones musicales y las procesamos (KITTLER, 1986, p. 48). Las grabaciones de Cajamarca, realizadas y editadas por *Yaku Taki* con equipo de alta tecnología responden igualmente a un entorno mediático que permite manipular las secuencias cronológicas para crear nuevas realidades y utilizarlas al iterior del discurso político. Pero no sólo la etnomusicología refleja un condicionamiento mediático al momento de representar realidades. En sus canciones los campesinos también muestran las huellas de un consumo mediático que los condiciona a hablar, por decirlo de algún modo, en la lengua de los opresores para de este modo ser escuchados. Términos como "medio ambiente", "progresistas", "medios de comunicación", "capitalistas" y "contaminación", no son propios del discurso local, sino de aquel de los medios masivos y los organismos no gubernamentales como Grufides o Cervandi, otra ONG presente en la lucha anti-minera en Cajamarca. Ello demuestra que los campesinos saben ahora que están protestando "ante los ojos del mundo", es decir, frente a las cámaras de los medios masivos de comunicación y de los equipos etnomusicológicos y que, por consiguiente, su lenguaje debe ser otro, divergente del lenguaje utilizado en las canciones de antaño. Lejos de ese lenguaje local, las nuevas canciones de protesta parecen enarbolar una forma de representación más fructífera que se oponga a aquella impulsada por la minería y el gobierno afín a ella. Así, podríamos resumir la nueva estrategia de los campesinos como una posición de autoromantización, en cuanto ellos asumen conscientemente un

papel bucólico y prístino para contrarestar la demonización que vienen sufriendo sus protetsas a nivel nacional en el Perú. En ese sentido podemos decir que los campesinos no están en contra de la modernización, sino en contra de la modernización que proponen la minería a gran escala y el gobierno neoliberal peruano, la cual presentan como la única posible. Más aún, podríamos decir, parafraseando a Slavoj Žižek, que los campesinos defienden su economía tradicional y resisten los peligros de la globalización hablando el lenguaje de la modernidad (ŽIZEK, 2015, p. 21-22).

Hasta donde podemos observar, la estrategia de los campesinos funciona. Así lo demuestran comentarios sobre la labor de *Yaku Taki* en redes sociales como YouTube o Facebook y otros foros de discusión: "¡Hermoso, el canto del agua! Felicitaciones y gracias por impedir que tantos géneros, canciones, historias se queden en el olvido", dice un visitante de la página de *Yaku Taki*, mientras que otro elogia la recopilación de música tradicional "con mensaje ecológico". Un tercero conecta las publicaciones, directamente con la lucha contra Yanacocha, aunque, como hemos visto, estas fueron grabadas en otro contexto, ajeno a las protestas: "Que lo sepa el mundo", dice, "como vienen a nuestras tierras a dejarnos solo su destrucción, mientras que ellos gozan de todo lo robado! ¡No nos callaremos jamás!".

Como queda demostrado, los campesinos no se oponen a la modernización como se sugiere en la campaña de satanización impulsada por las corporaciones mineras y el gobierno, sino a un tipo concreto de modernización representada por la minería extractora que destruye el medio ambiente y con ello el capital natural de la población campesina en Cajamarca.

4. Conclusiones

En este artículo hemos mostrado cómo viene siendo representado el conflicto desatado por la expansión de la minería extractora de oro a gran escala en los cantos de las rondas campesinas de Cajamarca. Comparando los textos de los cantos de los ronderos registrados en la década de los ochenta con las nuevas canciones surgidas en medio del conflicto con la empresa Newmont-Yanacocha, hemos demostrado que los campesinos cajamarquinos han modificado sustancialmente su discurso, adecuándolo al *a priori* tecnológico actual como una forma de contrarrestar las imágenes de Cajamarca propagadas por los medios afines a las corporaciones mineras y al gobierno peruano, favorable a la extracción de oro a gran escala. En los últimos años la etnomusicología ha comenzado a prestar atención al importante rol que juegan los medios tanto en la construcción y transformaciones de discursos cuanto en la construcción de espacios y lugares (MEINTJES, 2003, 2005; GREENE y PORCELLO, 2005; TURINO, 2008, tercer capítulo; MENDÍVIL, 2012). Creemos que las representaciones de la lucha campesina recopiladas por *Yaku Taki* dan cuenta de un nuevo imaginario

de las rondas campesinas en la región de Cajamarca. Por tanto, podemos decir que las canciones cumplen un papel diferente al que tuvieran antaño. Mientras que las canciones de las rondas, anteriores al conflicto con la minería tenían una función de empoderamiento, las canciones posteriores al conflicto, más allá de promover la cohesión del grupo, asumen su representación para difundir imágenes alternativas de la lucha para ser mostradas a nivel nacional o mundial. En ese sentido los campesinos grabados por nosotros en 2013 y 2014 muestran una consciencia mediática diferente, capaz de utilizar la modernización para oponerse a sus formas más cruentas.

REFERENCIAS

ASSADOURIAN, C. Sempat et al., *Minería y espacio económico en los Andes, siglos XVI - XX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1980.

BEBBINGTON, Anthony y WILLIAMS, Mark. Water and Mining Conflicts in Peru. *Mountain Research and Development*. Washington: 28, 3/4, p. 190-195, 2008.

BEBBINGTON, Anthony et al. Institutional Challenges for Mining and Sustainability in Peru. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*. Washington: 106, 41, p. 17296-17301, 2009.

BIBLIOTECA CAMPESINA. *¡Música maestro! Instrumentos musicales en la tradición cajamarquina*. Cajamarca: Asociación para el desarrollo rural de Cajamarca, 1989.

BOHLMAN, P. V. Musik als Widerstand: jüdische Musik in Deutschland 1933-1940. *Jahrbuch für Volksliedforschung*. Friburgo: 40, p. 49-74, 1995.

BURY, Jeffrey. Livelihoods in Transition: transnational gold mining operations and local change in Cajamarca, Peru. *The Geographical Journal*. Londres: 170, 1, p. 78-91, 2004.

ECHAVE C, José et al. *Minería y conflicto social*. Lima, Piura, Cuzco: Instituto de Estudios Peruanos, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado, Centro Bartolomé de las Casas, Consorcio de Investigación Económica y Social, 2009.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1999.

GRAN ANGULAR. *22 años de minería a gran escala en Cajamarca y sus impactos socioambientales*, 2015. Fuente: <http://elgranangular.com/especialcajamarca_graficos/>. Consultado el 16.12.2015.

GREENE, Paul; PORCELLO, Thomas (Org.). *Wired for Sound:* engineering and technologies in sonic cultures. Middeltown & Conneticut: Wesleyan University Press, 2005.

HUAMÁN FLORES, Fernando; BECERRA GÓMEZ, Claudia Janet. *Debate sobre la concentración de medios en el Perú:* el caso de la fusión del grupo El Comercio con el grupo Epensa. Lima: ALAIC, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014.

INEI, Informática, Instituto Nacional de EstadísticA. *Cajamarca:* compendio estadístico departamental 2009. Lima: Instituto Nacional de Estadística Informática, 2009.

JAMES, David. The Vietnam War and American Music. *Social Text.* Duke: 23, p. 122-143. 1989.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter.* Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.

MEINTJES, Louise. *Sound of Africa:* making music Zulu in a South African studio. Durham & London: Duke University Press, 2003.

______ Reaching 'Overseas': South African sound engineers, technology, and tradition. En: GREENE, Paul Green Y PORCELLO, Thomas (Org.), *Wired for Sound:* engineering and technologies in sonic cultures. Middeltown & Conneticut: Wesleyan University Press, 2005, p. 23-46.

MENDÍVIL, Julio. Dos, tres, grabando: la tecnología del sonido y naturalización de los medios en el caso de huayno peruano. *Revista Argentina de Musicología*. Buenos Aires: 12-13, p. 103-124, 2012.

______. Huayno. En: HORN et. al. (Org.) *Encyclopeida of Popular Music of the World*, Gentes: Caribbean and Latin America. London, New Dehli, New York, Sydney: Bloomsbury, p. 386-392, 2014.

______. Representing Ayacucho: music, politics, commerce, and identity in an andean music scene in Lima. En: MENDÍVIL, Julio; SPENCER, Christian (Org.), *Made in Latin America:* studies in popular music. London y New York: Routledge, in print.

MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis: *La sangre de los cerros:* antología de la poesía quechua que se canta en el Perú. 2 vols. Volume 1. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales, Mosca Azul Editores y Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1987.

PÉREZ MUNDACA, José. *Rondas campesinas, poder, violencia y autodefensa en Cajamarca Central.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1996.

RITTER, Jonathan. Siren Songs: ritual and revolution in the Peruvian Andes. *British Journal of Ethnomusicology*. London: vol. 11 (1), p. 9-42, 2002.

______ Discourses of Truth and Memory: the Peruvian Truth Commission and the canción social ayacuchana. Fast, Susan and Pegley, Kip (ed.), *Music, Politics, and Violence.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2012, p. 197-122.

STEEL, Griet. Mining and Tourism: urban transformations in the intermediate cities of Cajamarca and Cusco, Peru". *Latin American Perspectives.* London: 40, 2, p. 237-249, 2013.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past:* cultural origins of sound reproduction. Durham & London: Duke University Press, 2005.

TUCKER, Joshua. *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars:* huayno music, media work, and ethnic imaginaries in urban Peru. Chicago y London: The University of Chicago Press, 2013.

TURINO, Thomas: *Music as Social Life:* the politics of participation. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2008.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Chalena; VERGARA FIGUEROA, Abilio: *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano.* Lima, Perú: Centro de Desarrollo Agropecuario : Asociación de Publicaciones Educativas, 1988.

______ *Ranulfo, el hombre*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario, 1990.

ŽIŽEK, Slavoj. *Blasphemische Gedanken*: islam und moderne. Berlin: Ullstein, 2015.

APÉNDICE: CANCIONES

1. Canciones anteriores al conflicto

Con leyes o sin leyes

Intérpretes: Dúo Vásquez Campos
Registro: recopilada por la cineasta Marianne Eyde en Acunta, 1986.

Venimos desde muy lejos
de la provincia de Acunta.
Apoyando a la ronda
que el ladrón ya se agota.

Que con leyes o sin leyes
la ronda continuará.
Que los hombres morirán.
Sus ideas quedarán.

Las mujeres campesinas
debemos de organizarnos.
Para no ser explotadas
debemos de prepararnos.

Esta canción que les canto
propia de mi inspiración.
grabada la tengo en mente
guardada en mi corazón.

Fuga:

Con esto adiós, adiós,
compañeros campesinos.
También quedan invitados
a la provincia de Acunta.

Las rondas en estos pueblos

Intérpretes: Dúo Vásquez Campos
Registro: recopilada por la cineasta Marianne Eyde en Acunta, 1986.

Las rondas en estos pueblos
por buena justicia luchan.
Entre penas y alegrías
hasta el cielo llegarán.

Ríe, ríe, ronderito
ronderito, vuelve a reír.

Compañeros de todas partes

presentes en la reunión
los ronderos por delante
luchando de corazón.

Ríe, ríe, ronderito
ronderito, vuelve a reír.

Nuestro trabajo y alegría
lo traemos a cantar
nuestras fatigas y luchas
las queremos ofrendar.

Ríe, ríe, ronderito
ronderito, vuelve a reír.

Fuga

Aquí, ronderos venimos
por justicia y amistad.
Somos pobres y oprimidos,
ronderitos de verdad.

Ronderito

Intérpretes: Trío Edilberto Coronel Carrillo, Edilberto Estela Acuña y Juan Vásquez Carrillo
Registro: recopilada por la cineasta Marianne Eyde en Acunta, 1986.

Cuando mi tierra estaba en peligro
de ronderito me presenté.
A dar mi vida y a dar mi sangre
por mis hermanos, hay que llorar.

Somos ronderos, los más valientes
que ni a la muerte lo [sic] temerán.
Si algún día muertos cayeran
recuerdos sinceros nos dejarán.

Las injusticias por todas partes
el pan del día nos quitarán.
Pero algún día no muy lejano
y el pueblo unido los [sic] vencerá.

Fuga:

Con esto adiós, adiós.
Tú te quedas en tu casa
yo me voy para rondar.

2. Canciones posteriores al conflicto

El ronderito valiente

Intérprete: Gregorio Santos y Rolando Cubas Delgado
Círculo Cultural Jaime Vásquez Díaz
Recopilada por Marino Martínez

Cuando mi tierra y mi chocita
en un peligro se encontraban
tomé coraje, tomé valor
de ronderito me presenté
a dar mi vida, a dar mi sangre
por mis hermanos que hoy lloran.

Son los ronderos los más valientes
que ni a la muerte le temen ya
y si algún día muertos cayeran
un gran ejemplo nos dejarán.

Las injusticias de todas partes
el pan del día nos quitan ya
pero algún día no muy lejano
el pueblo unido las vencerá.

Coge tu poncho y tu sombrero
vámonos ya para rondar
las injusticias de todas partes
con los ronderos se acabarán.

Mi Bambamarca

Intérpretes: Blanca Ester Llamoqtanta y Ana María Llamoqtanta.
Registro: recopilada por Marino Martínez en Tambo Hualgayoc el 12.03.2013.

Mi Bambamarca es buen lugar,
provincia de mi Cajamarca,
donde sus rondas campesinas
defienden su medio ambiente.

Donde sus grupos de mujeres
fortalecen a su gente.
El pueblito de Tambo
tiene gente progresista.

Donde sus hombres y mujeres
defenderán sus lagunas
con coraje y valentía,
para que no lo destruyan

ese hermoso medio ambiente
El Grufides y Cervandi
capacitan a mi pueblo,
en medios de comunicación
para poder hacer radio.
Y difundir las [sic] problemas
los progresos y las luchas
que existen en mi pueblo.

Fuga:

Arriba, arriba, tambeños,
luchando con emoción;
como buenos campesinos
alegrando la población.

Hermoso Tambo querido (nombres no consignados)

Intérpretes: nombres no consignados
Registro: recopilada por Marino Martínez en Tambo Hualgayoc el 12.03.2013.

Hermoso Tambo querido,
generoso y luchador,
defendiendo nuestra Conga,
tierra de la hermosa trucha.

Pa' defender medioambiente
subimos todos a una,
no envenenen nuestras aguas,
cuidemos nuestras lagunas

Los mineros desgraciados
ya nos quisieron matar
entres hombres y mujeres
nos hicimos respetar.

Defendamos nuestras aguas (Benjamín Quiroz, el Gavilancito Sanmarquino)

Intérpretes: Benjamín Quiroz. El Gavilancito Sanmarquino
Registro: recopilada por Marino Martínez en San Marcos el 2013

Bambamarca, Celendín,
en mi Perú, número uno,
defendiendo sus lagunas
ante los ojos del mundo.

Hermanos de Cajamarca,
defendamos nuestros cerros,
defendamos nuestros cerros,

porque todos somos dueños.

Los gobernantes de ahora,
no piensan con la cabeza;
les importa el dinero;
que les ponen en la mesa.

Las bestias capitalistas
llegaron a mi nación,
tan solamente nos dejan,
la muerte y la destrucción.
Las bestias capitalistas
llegaron a mi nación,
tan solamente nos dejan
to'a la contaminación.

É permitido proibir:

a práxis sonora da pacificação[1]

Grupo Musicultura:[2]

Alexandre Dias da Silva; Alice Emery; Elza Maria Cristina Laurentino de Carvalho; Jaqueline Calazans; Juliana Catinin; Matheus Nogueira Pessoa; Naiane Santos da Silva; Rodrigo Heringer; Samuel Araujo; Sinesio Jefferson Andrade Silva; Sterre Gilsing

Universidade Federal do Rio de Janeiro | CNPq | FAPERJ

Resumo: O artigo reflete sobre os impactos da implantação das assim chamadas Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) em áreas favelizadas da cidade do Rio de Janeiro e, em particular, sobre práticas e eventos musicais e públicos aos mesmos relacionados, em um conjunto específico de favelas, a Maré. Para tal, entrecruza a análise de bibliografia selecionada e os resultados de pesquisas de campo junto a MCs, DJs e produtores de eventos, antes e depois do início da ocupação militar da Maré, com vistas à implantação de UPPs na região. Conclui-se que, seguindo tendências imemoriais de clientelismo e assistencialismo que encobrem padrões de autoritarismo, alienação e extermínio de setores percebidos como vulneráveis a uma sociedade desigual, as referidas políticas públicas reproduzem ou reforçam estereótipos culturais associados às classes perigosas e abrem caminho a "leis" de exceção em torno de práticas musicais, solapando fundamentos básicos a um Estado democrático e de direitos.

---

[1] *It is allowed to prohibit: the sound praxis of pacification?* Data de submissão: 10/11/2015. Data de aprovação: 19/11/2015.

[2] O Grupo Musicultura é um coletivo de pesquisa atuante desde 2004 e ligado ao Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ. Formado por professores universitários e da rede pública de ensino fundamental, e estudantes de graduação, pós-graduação e ensino médio, reflete sobre as relações entre a música e os mais variados aspectos da vida social, tendo como ponto de partida referências interdisciplinares, procurando interlocução com a população da Maré, o meio acadêmico e outras instâncias do debate público sobre música e sociedade. Email: musicultura@gmail.com

Palavras-chave: Música; práxis sonora; UPPs; Maré; Rio de Janeiro.

Abstract: The article reflects upon the impact of the so-called Pacifying Police Units (UPPs) in favela areas of Rio de Janeiro, and in particular on musical practices and events, in a specific set of favelas, Maré. To that end, as well as their related public relates an analysis of a selected literature to that of the results fieldwork with MCs, DJs and event producers, before and after the beginnings of the military occupation of Maré aimed at the establishment of an UPP in the area. It concludes that, following a long-standing tendency towards clentelism and assistencialism overshadowing patterns of authoritarianism, alienation, and exermination of sectors perceived as vulnerable of an unequal society, the referred public policy either reproduces or reinforces cultural stereotypes associated with the dangerous classes, and open ways to exception "laws" around musical practices, harming the most basic democratic foundations of a constitutional State.

Keywords: Music; sound praxis; UPPs; Maré; Rio de Janeiro.

Partindo da concepção paulofreireana de que "ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo" (FREIRE, 1981, p.79) assumimos que nas interações humanas e, entre as tantas possíveis, aquelas situadas em contextos urbanos, o diálogo é um fator indispensável à convivência entre os diversos sujeitos, os variados discursos e à sustentação de um projeto democrático de cidade.

No Rio de Janeiro dos grandes eventos, o avanço de práticas anti dialógicas na gestão da cidade é notável sendo o projeto de pacificação, representado pelas Unidades de Polícia Pacificadora (Ver FLEURY, 2012; SILVA e SILVA, 2012), um de seus principais pontos de apoio. No modelo de planejamento que o Rio de Janeiro experimenta (ARANTES, VAINER, MARICATO, 2000), a paz vem sendo projetada majoritariamente como a diminuição ou ausência de conflito, cabendo a uns o monopólio das decisões e a outros o silêncio. Como podemos ver em Araújo et al (2006) e Araújo (2013), algumas vezes a "paz", entendida como ausência total de conflito, pode significar apatia, pois os diálogos construídos nas relações sociais e culturais são silenciados em nome de uma suposta ordem.

> Destacar a violência e o conflito como categorias negligenciadas no campo da etnomusicologia é, de fato, uma operação perigosa, face às inúmeras referências a contextos conflituosos em que a música opera na pesquisa musical como um todo. No entanto ambos os termos, em tal literatura, freqüentemente sinalizam distúrbios sociais ou individuais de uma ordem implícita, ou ainda uma eventual negação de uma ordem dada, quaisquer dessas possibilidades produzindo efeitos em músicos, públicos e na música que media suas relações. O caminho que sugerimos aqui é, porém, bem distinto, permitindo que se tome o conflito e, até certo ponto, a violência como condições centrais à produção de conhecimento, incluindo aí o conhecimento

> mais especificamente musical e análises culturais de práticas musicais (ARAÚJO et al, 2006, s/n).

Para entender esse debate sobre pacificação, devemos considerar:

> [...] uma crítica à práxis sonora ainda capturada por ideologias de resíduo romântico, embora resistentes, redundando em posturas idealistas e conservadoras, absolutamente deslocadas dos fluxos sonoros do cotidiano, e trazer à discussão um experimento em práxis sonora alternativa, concebida como uma estratégia de superação efetiva da alienação política e da desmobilização social, mais além de dicotomias entre resistência ou obediência à ordem instituída profundamente assimétrica e autorreprodutora. [...] definir e ressaltar a importância de se pensar a violência como conceito na pesquisa do universo sonoro, e não meramente como categoria descritiva, assumindo portanto dimensão central nas relações sociais, e consequentemente na política (ARAÚJO, 2013, p.9).

Nesse sentido, algumas questões merecem destaque. Em termos amplos, quais seriam as contribuições do processo de pacificação, em curso no Rio de Janeiro, na construção de uma cidade democrática? Em termos específicos, em territórios como a Maré, onde a práxis sonora, isto é, a "articulação entre os discursos, ações e práticas em torno do som" (GRUPOMUSICULTURA, 2010, p. 219), é eclética e dinâmica, que tipo de paisagem sonora (SCHAFER, 1993) – e de democracia – o silenciamento de determinadas práticas produzirá? Neste artigo discutiremos e analisaremos alguns impactos da pacificação na práxis sonora desse conjunto de favelas da Zona Norte do Rio de Janeiro.

OS IMPACTOS DO PROCESSO DE PACIFICAÇÃO

Apoiadas em dois pilares que historicamente sustentaram os mais variados discursos pacificadores no Brasil, "pacificar como civilizar e incluir" (OLIVEIRA, 2014, p.127), as políticas sociais – sem excluir as advindas da iniciativa privada – navegam no Rio de Janeiro contemporâneo novamente entre o autoritarismo e o assistencialismo. Um efeito disso se faz perceber – ainda que, em alguns casos, de modo não declarado – na instrumentalização do território, isto é, na assunção do território a variável significativa no desenho das intervenções, e, consequentemente, na transformação da favela em alvo de balas e, simultaneamente, de projetos sociais. No primeiro caso, sugere-se o direcionamento de aparelhos repressivos do Estado às populações residentes em favelas sob a justificativa de livrá-las de tudo o que não presta, tratando mortes injustificadas e suspensão de garantias a direitos fundamentais como mero efeito colateral. No segundo caso, sugere-se que a cidadania está sendo entregue como um "ato de bondade", gesto tipicamente clientelista, para que os favelados gozem dos direitos destinados a qualquer morador do "outro mundo", mundo habitado por "pessoas de bem", pessoas residentes no lado "legal" da cidade dita partida (VENTURA, 1994). Os dois movimentos representam, como todo projeto de caráter colonialista, um esforço civilizatório que

exige domínio territorial e que entende paz como ausência de conflito (OCHOA 2006). A vida é compreendida, portanto, a partir de um pressuposto da existência de alteridades polarizadas, em que um lado teria a razão e o outro a ignorância, um seria o representante do bem, da lei e da ordem, com o outro ocupando a posição do mal, da ilegalidade, da desordem. Um lado sempre sendo tomado como mais capaz e pleno que o outro, sempre carente.

Desde a década de 1980, a favela tem sofrido com o aumento da violência por parte de grupos criminosos armados com o intuito de controle do território e a venda de drogas no varejo. A partir do momento que a violência ultrapassa os muros da favela, passa a ser alvo de preocupação do Estado e daqueles que residem fora desses territórios.

> O crescimento da violência urbana ultrapassou as barreiras das favelas tornando-se um sintoma agudo de ameaça à integridade física, à coesão social e ao poder estatal, indicados pelos confrontos entre facções de traficantes, incursões militares às favelas, chacinas realizadas por militares corruptos, emergência de milícias policiais competindo pelo domínio territorial e econômico dos territórios da informalidade (FLEURY, 2012. p. 197).

Hoje, uma das estratégias para o controle da violência urbana é a Unidade de Polícia Pacificadora (UPP). Iniciada no fim de 2008 pela Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro, defende a ideia de que a favela passaria a ser vista como um local onde há cidadãos, juntamente com a esperança de ser reconhecida como parte integrante da cidade. Designada a áreas comandadas por facções criminosas, essa intervenção tem o objetivo de "retomar o controle estatal sobre comunidades atualmente sob forte influência da criminalidade ostensivamente armada" (HENRIQUES e RAMOS, 2010,p. 2) e "devolver à população local a paz e a tranquilidade públicas, necessárias ao exercício e desenvolvimento integral da cidadania" (*idem*). Para isso, o policiamento é permanente nesses territórios, o que acaba por manter o local sob controle armado, com a diferença de que esse passa a ser exercido pela polícia. Desta maneira, como nos mostra Marielle Franco, essa permanência não promove a paz, preservando a opressão e a violência nos locais sob intervenção:

> (...) a ocupação responde ao terror causado pelas chamadas incursões policiais, mas não responde ao poder das armas territoriais. (...) Pode-se dizer que há ainda um processo de militarização que substituiu a ostensividade das armas, antes na mão dos grupos criminosos e hoje nas mãos do braço armado e legal do Estado, que possui o poder do uso da força (FRANCO, 2014, p.85).

Se um número considerável dos responsáveis pela segurança pública toma a execução desta como uma "missão a ser cumprida" – jargão tipicamente militar – fica mais fácil entender porque, para garantir a ordem, muitos operadores da lei ignoram determinações legais como, por exemplo, ter um mandado judicial para entrar na casa de alguém. A naturalização desse tipo de circunstância tem dado margem à amplificação de um Estado de exceção nas cidades brasileiras, onde o poder público se

transforma no principal produtor do terror, sem que lhe seja imputável sanções por vandalismo ou terrorismo[3].

Como podemos perceber na argumentação apresentada até aqui, a entrada das UPPs modifica a dinâmica nas favelas, outras práticas são incorporadas, há uma relação diferenciada da polícia com o local e seus moradores, e isso é objeto de debate dentro da academia e entre os moradores das favelas, questionando-se qual o impacto e o papel da polícia e de seus gestores nessa conjuntura.

Segundo Silva e Silva (2012), entre a polícia e os moradores da favela existe uma relação de desconfiança. Muitos moradores mencionam o abuso de autoridade e as diversas violações de direitos que ocorrem, ferindo, por exemplo, os artigos XIX[4] e XXVII[5] que constam na Declaração Universal dos Direitos Humanos, absorvidos em nossa Constituição (1988). Com frequência e sem cerimônia, alguns comandantes de UPP proíbem festas, bailes, ditam comportamentos e formas de vestir, como, por exemplo, uso de bonés, determinados cortes de cabelo e determinadas roupas ligadas ao universo do funk, impondo um modelo do que moralmente consideram certo. Por ter legalidade no uso da violência, agentes do Estado, ao mesmo tempo que tentam fazer valer o controle territorial, são responsáveis por recriminar práticas culturais e sociais na favela.

> De acordo com depoimentos analisados no periódico Democracia Viva números 45 e 46 do Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas – Ibase, alguns comandantes de UPPs falam abertamente em proibição da liberdade de expressão, coibindo os encontros sociais onde a música funk seja preponderante; toque de recolher; imposição de paradigma comportamental como saber andar, vestir, falar etc. Nesse sentido, observamos que o paradigma de controle do território implantado pelo Estado no início do século XX, quando surgiram os primeiros cortiços e favelas na cidade do Rio de Janeiro, ainda está presente na atuação da polícia no trato com as camadas empobrecidas, recriminando suas práticas cotidianas culturais e sociais. (SILVA e SILVA, 2012, p.40)

Em entrevista concedida ao grupo Musicultura[6], MC MG do PU, nascido no Parque União (PU) – uma das favelas que integram o bairro da Maré – relata que, com a ocupação local por militares

---

[3]Um exemplo desse Estado de exceção é a Garantia da Lei e da Ordem (GLO). Este é um ato administrativo do Ministério da Defesa que permite aos governos empregarem as Forças Armadas em atividades de segurança pública. Definida como operação de natureza episódica e limitada no tempo, na Maré foi renovada por três vezes. Em lugares onde essa medida excepcional é estabelecida, verifica-se a constituição de um Estado de Defesa que, na prática, induz as forças de pacificação à regulação dos mais variados aspectos do cotidiano. Para mais informações, sugere-se a leitura dos textos disponíveis nos seguintes endereços eletrônicos:
<http://www.defesa.gov.br/arquivos/File/doutrinamilitar/listadepublicacoesEMD/md33_m_10_glo_1_ed2013.pdf>, <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/a-lei-fora-da-lei> e <http://www.brasil.gov.br/defesa-e-seguranca/2015/04/forca-de-pacificacao-inicia-desocupacao-do-complexo-da-mare-rj>

[4]Artigo XIX: Todo ser humano tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferência, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras.

[5]Artigo XXVII: 1. Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios.2. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de qualquer produção científica literário ou artística da qual seja autor.

[6]Entrevista realizada em agosto de 2014, no bairro Maré, Rio de Janeiro.

ligados à Força de Pacificação do Exército, pouco mudou em relação à estigmatização do funk e ao costume da sociedade em associá-lo com práticas moralmente condenáveis ou ilícitas, a exemplo do tráfico de drogas. Tais vinculações acompanham a história do gênero, sendo percebidas, na visão do MC, mesmo antes do processo de ocupação. A entrada da Força de Pacificação, porém, ocasionou algumas mudanças significativas em relação à organização dos bailes e ao relacionamento dos que os promoviam e frequentavam com os agentes do Exército, recém-estabelecidos. MG do PU argumenta que os horários dos bailes funk passam a ser controlados de uma maneira mais rigorosa pelos militares, ainda que sem apelo às normas legais, sendo os limites impostos antes vinculados ao perfil e à análise subjetiva do comandante em plantão, de acordo com a "lei do momento".

> O funk, querendo ou não, ainda é muito discriminado hoje em dia. Se tá rolando baile funk, eles acham que tá rolando drogas, que todo mundo que é, que tá no baile é traficante, que todo mundo que tá no baile usa drogas. Mas tem gente que vai pra curtir, tem gente que não bebe, bebe guaraná, água. Tem gente que vai lá só pra beber, beber só cerveja, whisky, vodka, tanto faz, mas pra eles, às vezes... Baile funk antigamente não tinha hora pra acabar, se ele [o baile] chegar 3h da manhã, o exército chega lá 'acabou', tem que acabar.[7]

SILÊNCIO SIGNIFICA PAZ?

O tratamento das favelas como territórios que necessitam de tutela permite projetar a pacificação como um experimento de colonialismo urbano. Nesse processo, como em outros exemplos de colonialismo, alteridades e posições sociais distintas vão se consolidando em meio a discursos preconceituosos, autoritários e assistencialistas.

O antropólogo João Pacheco de Oliveira (2014) nos convida a desnaturalizar o uso do termo "pacificação", que atravessou séculos da história do Brasil colonial ao republicano, costumeiramente referindo-se à população nativa de uma região. Mostra que o uso desta categoria na contemporaneidade "recupera a retórica da missão civilizatória da elite dirigente e dos agentes do Estado" (OLIVEIRA, 2014, p. 138) e identifica como ele está presente em diferentes formas de gestão tutelar colocadas em prática por governantes em distintos momentos da história do Brasil, sobre os territórios e populações.

> "Pacificação e civilização são faces distintas de um mesmo processo, que tiveram/têm como finalidade a perda de autonomia e a introdução de dependências da coletividade indígena em relação a bens e serviços sob controle exterior, tornando-as sujeitas ao exercício de um mandato tutelar" (OLIVEIRA, 2014, p. 31).

No colonialismo urbano que a pacificação representa, quem vem de fora é que teria a capacidade e a autoridade de dizer e definir o que é bom ou ruim, adequado ou inadequado, o que é permitido e o

[7]Entrevista concedida ao grupo Musicultura em agosto de 2014, no bairro Maré, Rio de Janeiro.

que é proibido para os moradores, em termos de sonoridades e muitas outras situações. Nas Organizações Não Governamentais inseridas nas favelas, por exemplo, multiplicam-se projetos com o objetivo de ensinar música erudita ou práticas sonoras tradicionais. Da mesma forma, são utilizados o folclore ou a música regional, em detrimento ao estabelecimento de diálogo com um repertório com o qual os alunos se identifiquem (SILVA, 2011; SELLES, 2013). Este pensamento civilizador é percebido nas falas de alguns comandantes de UPPs, como no trecho a seguir:

> Segundo o capitão Glauco (UPP do Morro da Providência no centro da cidade), "todo baile funk tem envolvimento com o tráfico. Apesar de ser uma cultura popular, a população ainda não está preparada para isso. No futuro, quando estiverem "conscientizados" [leia-se civilizados], escutando música clássica, música popular brasileira, conhecendo outros ritmos, outras culturas, a gente até pode autorizar, mas hoje não" (IBASE, 2010). Para a "famosa" capitã Priscilla, então responsável pela UPP do Morro Santa Marta: "Para os trabalhadores, para as comunidades, ter um baile funk aqui hoje significa que a polícia perdeu. É o simbolismo. Vai ter um dia? Vai, mas não agora". Itamar Silva explica que "para a polícia, o funk é o principal meio de comunicação e 'dominação' comportamental dos moradores das favelas, e por isso, é preciso reprimi-lo". Para a capitã Priscilla, "a partir do momento que os moradores tomarem "consciência" de que isso não presta, de que eles são usados pelo tráfico, a polícia vai ser o menos importante no lugar". (IBASE, 2010 apud SILVA e SILVA, 2012, p. 50).

A combinação do discurso civilizador com a de extermínio do inimigo a qualquer custo cria o pretexto para justificar a repressão, o silenciamento das práticas culturais das camadas pobres e o seu extermínio, havendo assim uma clara criminalização da pobreza. Ademais, e não é só um detalhe, Silva e Silva (2012) atentam ainda para o fato de que, nessas comunidades, os moradores são, em maioria, negros (pretos e pardos), "principal alvo da violência letal do Estado" (p. 39).

Nesse contexto, Facina (2010) destaca a política de extermínio de jovens oriundos de favela e seu encarceramento em penitenciárias lotadas. Ela apresenta dados que mostram um crescimento da população carcerária de 101,73% entre 2000 e 2009. Nesse intervalo de tempo, foram registradas 9.179 mortes por parte da polícia, a título de "auto de resistência". No mesmo sentido, defende a ideia de que as práticas sonoras dos pobres e negros – para a autora, funk, pagode e forró – também sofrem com o preconceitos e a criminalização, marcas da existência de ações deliberadas por parte do Estado para proibir determinadas práticas culturais, situação acirrada com a chegada do "Estado Penal" nas favelas.

MG confirma esse argumento ao comentar as transformações relacionadas à temática predominantes nas músicas executadas nos bailes funk locais. Antes marcado por forte presença de composições no estilo "putaria"[8] e "proibidão"[9], é percebida e ressaltada por ele a declinante recorrência destas no cotidiano dos bailes após a ocupação militar:

---

[8]Referência aos funks que trazem em suas letras conteúdos sexualizados.
[9]Referência aos funks que tratam de questões relacionadas a violência e ao comércio de drogas.

> (...)não pode tocar putaria, toca light, o publico acha ruim, chega no DJ, cobra o DJ porque "ah DJ não tá tocando putaria", aí as pessoas não entende... não pode muito putaria, tem que maneirar, tem, tem... eu acho que depende da escala, tem uns [militares] que nem liga , uns que tá lá..., a gente tava..., um amigo tava fazendo uma festinha ali, no jogo da copa, um mesmo chegou e falou "pode botar putaria que os periquitos[10] pediram". A gente tocando funk e os periquitos dançando do lado, aí você vai entender? (Entrevista concedida por MC MG do PU ao Grupo Musicultura, agosto de 2014).

A surpresa em relação ao comportamento dos militares quando solicitam a execução de "putaria" expõem ambiguidades, autoritarismo e fragilidades no contato cotidiano de agentes ligado às instituições militares e a população da Maré, incluindo os indivíduos envolvidos com a produção dos bailes.

Um aumento nos entraves burocráticos para a execução dos bailes funk também é ressaltado por MG do PU. O músico lembra que, dado o início do processo de militarização ocorrido na Maré, aumentaram-se as pressões sobre os organizadores, passando-se a exigir destes uma série de autorizações para o acontecimento de tais eventos. O entrevistado cita alguns desses documentos, a exemplo da liberação escrita emitida pelo comandante do exército, pelo corpo de bombeiros e pelo batalhão de polícia, "...você tem que ter autorização do comandante do exército, você tem que ter autorização do... da Tatajuba, tem autorização do corpo de bombeiro, do batalhão, do exército"[11].

Essas exigências compunham uma lista a ser cumprida pelo organizador do baile para que o mesmo pudesse ser autorizado, tais como: solicitar o "NADA A OPOR" no Batalhão da Polícia Militar e no Corpo de Bombeiros caso seja em ambiente fechado; fazer contato prévio de 15 dias com o comandante da UPP; assinar um termo de responsabilidade na associação de moradores; avisar o horário de início e término; no evento, não pode haver hostilização à força de pacificação, ou a autorização é revogada; responsabilizar-se pela não venda nem consumo de drogas, ostentação de armas, tiros, brigas e confusões, antes, durante e depois do evento, sob pena de finalização imediata do mesmo e proibição da realização de futuras festas em toda a comunidade; falar das proibições no microfone; as músicas não podem fazer apologia ao tráfico; a partir das 22 horas, menores de idade somente acompanhados; o volume não pode perturbar a paz; deixar o local do jeito que se encontrava antes do evento[12].

O discurso usado para a implantação das UPPs é de reorganização urbana na comunidade associada a planos sociais, mas o que na prática vemos é uma sobreposição da violência em cima da

---

[10]Maneira pejorativa como alguns moradores se referem aos militares por conta da cor da farda.
[11]Entrevista com MC MG do PU concedida ao Grupo Musicultura, agosto 2014.
[12]Entrevista concedida em outubro de 2014 ao Musicultura, por um membro da associação de moradores de uma das favelas da Maré, responsável pela emissão de autorização de eventos.

violência já instaurada no local, não garantindo os direitos daqueles que ali habitam. A UPP "entra", mas desassociada dos serviços sociais já faltosos na comunidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A militarização da vida urbana representa um retrocesso na utopia de uma cidade multicultural e até mesmo de uma cidade democrática. Ela faz da cultura militar, seus valores e seus procedimentos, as referências no enfrentamento dos problemas urbanos nos mais variados setores: segurança, educação, assistência social, cultural e outros. Visto isso, um dos atuais desafios aos críticos desse modelo estratégico de cidade no Rio é obstruir a sanha de extinguir, como se fosse uma guerra, as vozes da polifonia urbana carioca.

O diálogo entre o Estado e a população obviamente é a questão central para uma gestão pública democrática que respeite a práxis sonora e cultural dos territórios que enfrentam intervenções na área de segurança pública. Em muitos casos, e na Maré não foi diferente, o morador, em princípio, comemora a iniciativa estatal de reorganizar o local retirando ou enfraquecendo grupos armados particulares que buscam o lucro, a partir de práticas ilícitas, como seu único objetivo. No entanto, como discutimos neste artigo, muitas vezes trata-se de uma mudança apenas em alguns aspectos, entre eles a exaltação de uma hipócrita moral burguesa, mantendo-se o autoritarismo e a total ausência de real diálogo como paradigma central.

AGRADECIMENTOS

O Grupo Musicultura agradece o apoio institucional da UFRJ (Bolsa PIBIC), do CNPq (Bolsas PIBIC e de Produtividade em Pesquisa) e da FAPERJ (Bolsas para alunos da rede pública de ensino médio através do Programa Jovens Talentos), bem como ao Centro Comunitário de Defesa da Cidadania da Maré, órgão da Secretaria de Direitos Humanos e Assistência Social do Governo do Estado do Rio de Janeiro, pelo uso de uma de suas salas como espaço de pesquisa.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.

ARAÚJO, Samuel. Entre muros, grades e blindados; trabalho acústico e práxis sonora na sociedade pós-industrial. *El Oído Pensante*, v. 1, n. 1, 2013.

____. et al. 2006. "A violência como conceito na pesquisa musical, reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré". *Transcultural de Música*, Barcelona, Vol. 10, 2006, s.p. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/148/a-violncia-como-conceito-napesquisamusical-reflexes-sobre-uma-experincia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>. Último acesso: 13 de nov. de 2015.

FACINA, Adriana "Eu só quero é ser feliz": quem é a juventude funkeira no Rio de Janeiro?*Revista EPOS*, Rio de Janeiro,UERJ-IMS-FAPERJ, Vol. 1, Nº 2, Outubro 2010, s.p. Disponível em <http://revistaepos.org/?p=218>. Último acesso: 13 de nov. de 2015.

FLEURY, Sonia. Militarização do social como estratégia de integração - o caso da UPP do Santa Marta. *Sociologias*, Porto Alegre, Ano 14, nº 30, mai./ago. 2012, p. 194-222.

FRANCO, Marielle. *UPP - A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro.* Dissertação (Mestrado em Administração). Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Turismo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2014.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1981.

GRUPO MUSICULTURA. Sound praxis: music, politics and violence in Brazil. In: O´CONNEL, John M.; CASTELO BRANCO, S. E. S. (Orgs.), *Music and Conflict,* Urbana, Illinois, University of Illinois Press, 2010, p. 217-231.

HENRIQUES, Ricardo; RAMOS, Silvia. *UPP Social: ações sociais para a consolidação da pacificação.* Documento Planejamento e Estratégia de Implementação das UPP's, apresentado no 1o. Seminário sobre Unidades de Polícia Pacificadoras, em abril de 2010. SSPIO/SESEG.

MUSICULTURA. Diálogo, conhecimento e ação: reflexões a partir de uma pesquisa de base censitária no bairro Maré, RJ. In: V ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 2011, Belém. *Anais*. Belém: ABET, 2011. p. 11-18.

OCHOA, Ana Maria. A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia. *Revista Transcultural de Música*, Barcelona, Vol. 10, 2006, s.p. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/>. Último acesso: 30 de nov. de 2015.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Pacificação e tutela militar na gestão de populações e territórios. *MANA*, Rio de Janeiro, Vol. 20, 1, p. 125-161, 2014.

SCHAFER, R. Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world.* Vermont, InnerTraditions/Bear&Co, 1993.

SELLES, J. M. *Ensino da música sinfônica para jovens dos estratos subalternos:* capital simbólico e controle social no capitalismo tardio. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SILVA, Alexandre Dias. *A Maré no ritmo das ONGs*: uma análise sobre o papel das oficinas musicais de organizações não-governamentais no bairro Maré, Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Francisco Marcelo da; SILVA, Kelly Regina Santos da. O novo modelo de segurança pública no Rio de Janeiro: violação ou garantia de direitos humanos nas favelas cariocas? *Revista Brasiliense de Pós Graduação em Ciências Sociais*, Brasília, Vol. 11, 1, 2012,p.38-62.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo. Companhia das Letras, 1994.

Guerra, predação e alianças no sistema acústico *tikmũ'ũn*[1]

Rosângela Pereira de Tugny[2]

Universidade Federal do Sul da Bahia / CNPq

José Ricardo Jamal Júnior[3]

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Este trabalho parte da ideia de que as práticas sonoras dos *Tikmũ'ũn-Maxakali* estão implicadas em uma complexa cosmologia. Refletimos, então, sobre o estatuto ontológico desse sistema musical, tendo em vista a modalidade relacional de predação que ele enseja. A guerra é aqui observada enquanto uma positividade agentiva contra o Estado e as forças unificadoras, nos termos de Pierre Clastres. Nesse sentido, analisamos algumas das diferentes modalidades de predação, tais como aquelas presentes nas guerras e vinganças canibais, situadas em um tempo mítico, bem como outras, cuja eclosão se deu no encontro com os brancos e outros tiranos. O texto é permeado por exemplos etnográficos relativos ao contato dos *Tikmũ'ũn*, com as alteridades, no que tange principalmente à música, sejam elas os espíritos ou os brancos.

---

[1] *War, predation and alliances in the* **tikmũ'ũn's** *acoustic system*. Data de submissão: 10/11/2015. Data de aprovação: 05/12/2015.

[2] Rosângela Pereira de Tugny é professora da Universidade Federal do Sul da Bahia em Porto Seguro e pesquisadora do CNPq. É integrante do INCT de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa. Realiza desde 2002 pesquisas sobre os cantos dos povos ameríndios e coordena o grupo de pesquisas "O trabalho da memória através dos cantos", incluindo o registro e documentação sonora entre seis povos indígenas junto ao Museu do Índio-Funai. Realizou em coautoria com os especialistas *tikmũ'ũn* alguns livros/dvds e filmes bilíngues de tradução de seus repertórios míticos poéticos e musicais, bem como publicou outros livros e artigos que envolvem o tema da música e xamanismo, da diversidade musical e dos cantos dos povos *tikmũ'ũn*. Email: rtugny@gmail.com

[3] Ricardo Jamal é etnomusicólogo, com pesquisa junto aos *Tikmũ'ũn - Maxakali*. Doutorando em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, coordena o projeto *Maxakali*, do Programa de Documentação de Sonoridades Indígenas – ProdocSon, Museu do Índio-Funai. Violonista do quarteto Corda Nova, dedicado à encomenda e estreia de obras do repertório contemporâneo para essa formação. Email: ricardojamal@gmail.com

Palavras-chave: povos *Tikmũ'ũn-maxakali*; cantos ameríndios; guerra; predação

Abstract: This work starts from the idea that the sound practices of the *Tikmũ'ũn-maxakali* people are implicated in a complex cosmology. Then, we reflect about the ontological status of this musical system, considering the relational mode of predation that it entails. War appears here as something positive, acting against the State and the unifying forces, in accordance with Pierre Clastres. In this sense, we analyze some of the different forms of predation, such as those present in revenge and cannibal wars, wich took place in a mythical time, and others, wich emerge from the encounter with the whites and other tyrants. The text is permeated by ethnographic examples of the *Tikmũ'ũn's* contact with alterity, whether the spirits or the white ones, emphasizing the musical aspects.

Keywords: *Tikmũ'ũn-maxakali* people; Amerindian chants; war; predation

As atividades acústicas que os estudos sobre as musicalidades ameríndias apresentam nos deslocam para um domínio bem distante daquele em que comumente as tomamos, a saber, o da "cultura". As formas como os cantos aparecem, são capturados, circulam, agem e entram em sistemas de pertencimento, dizem respeito a ordenamentos do cosmos, a noções de corpo, de pessoa e de agência, que nos fazem situar as práticas sonoras no centro de uma complexa sociocosmologia.

A partir da experiência de tradução de cantos realizadas em colaboração com narradores pajés e professores *tikmũ'ũn*, e da aproximação com o complexo sistema cosmológico e ritualístico que este conjunto musical envolve, apresentamos aqui algumas reflexões sobre este estatuto ontológico do que chamamos "música". Como este sistema musical diz sempre muito sobre as relações entre os múltiplos agentes que compõem o cosmos, buscamos tratar de uma destas modalidades, compreendida por parte considerável da literatura da etnologia indígena como "predação" (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 87-180, p. 265-294).

Os *Tikmũ'ũn* encontram-se hoje no estado de Minas Gerais, em quatro distintas localidades, repartidos em número sempre cambiante de aldeias. São falantes da língua *maxakali* (macro-jê) e chegam a uma população de cerca de 2 mil indivíduos. Este quantitativo cresceu vertiginosamente nas últimas décadas, e segue crescendo, em contraste com relatos de dados referentes à primeira metade do

século, quando foram contados como não mais que 59 indivíduos[4]. De fato, a vitalidade das crianças – chamadas por eles de *kaxxop*, um "coletivo sonoro" – a força com a qual a aldeia se engaja no trabalho ritualístico, a riqueza da presença da língua *maxakali* e dos demais léxicos atualizados pelos *Yãmĩyxop* (povos-outros, povos-espíritos, povos aliados que recebem nas aldeias), e a agência produtiva dos cantos em suas vidas, arrebatam os visitantes e pesquisadores que chegam até eles. Estes povos enfrentaram na sua história constantes fugas, guerras, expulsões, epidemias e sofreram sucessivos massacres (PARAÍSO, 1992, 1994; ROMERO, 2015), tendo perdido o acesso ao uso do território tradicional e de seus recursos. As condições de vida e circulação dos *Tikmũ'ũn* se assemelham às de muitos povos que sofreram o contato precoce com a invasão colonizadora, tendo recuperado um território degradado e muito reduzido, sem acesso aos cursos de água, à pesca, à caça e à coleta de recursos para fazerem casas e seus demais objetos de uso cotidiano.

Os *Tikmũ'ũn* são tidos, apropriadamente, como o "povo do canto", título dado a um filme realizado por Marcelo Brun em 1994, e alguns autores ressaltaram a relação entre os cantos e os processos de transformação da pessoa em seus ciclos de vida e pós morte (ALVARES, 1992). Encontramos, por outro lado alguns trabalhos voltados para a guerra (LAS CASAS, 2007; BARBOSA RIBEIRO, 2008; VIEIRA, 2006) e relatórios que tratam do tema da "violência" (FIGUEROA, 2002) entre estes povos. Mais recentemente, Romero (2015) trouxe à tona uma leitura dos relatos históricos sobre a guerra e os movimentos dos *Tikmũ'ũn* onde a produção dos cantos e de suas formas estéticas de encontro com os *Yãmĩyxop* (povos-outros, povos-espíritos) são tomadas dentro de um complexo sistema que não a separa de sua sobrevivência e resistência enquanto povo *Tikmũ'ũn*, e deste regime de produção acústica. Na realidade, o texto de Romero é um exercício de leitura *contra* os historiadores, como ele mesmo diz, retomando a teoria sobre a guerra de Pierre Clastres. No seu ensaio "Arqueologia da violência: a guerra nas sociedades primitivas" ([1980] 2004), Clastres parte da constatação de um contraste entre uma "presença maciça do fato guerreiro" nos relatos dos historiadores e o silêncio da etnologia indígena à sua época, para a qual a violência e a guerra só existiam quando os autores falavam dos meios que os povos ameríndios lançavam para conjurá-la. Tais meios seriam: os rituais, as artes verbais, as etiquetas da conversação, as trocas cerimoniais, os cantos, os jogos, as brincadeiras. Desta forma, segundo o sintoma apontado por Clastres, poderíamos narrar todo o aparato ritualístico *Tikmũ'ũn* e sua força de manutenção como um contrapeso da guerra, um esforço da sociedade por

[4] Conforme dados censitários do Serviço de Proteção aos Índios – SPI, encontrados nos arquivos do Posto Engenheiro Mariano de Oliveira, em março de 1942 a população Maxakali estava reduzida a *59 índios*. É possível que este dado tenha sido exagerado. Mas, de qualquer forma, se não tivesse sido instalado o Posto em 1941 e demarcadas as terras desse pequeno grupo de Maxakali, eles teriam caminhado para o desaparecimento total ante a *rapidez com que o território tribal começou a diminuir*, reduzindo assim as matas de onde eles tiravam, em grande parte, a sua subsistência (RUBINGER, 1963, p. 3).

manter atuantes os laços de cordialidade e troca, ainda que ao mesmo tempo fosse este indicador da sua imanência na sociedade. O que o estudo de Romero nos traz, é uma leitura dos textos históricos a partir do entendimento clastreano da guerra – e portanto da violência guerreira – como uma positividade agentiva: não um defeito social, mas uma forma de conjurar o Estado e suas forças unificadoras, conjurando ao mesmo tempo uma historiografia para a qual o único destino possível para as sociedades indígenas seria o modelo da sociedade europeia:

> "Errantes", "vadios", "vagabundos", "corredores", "índios do corso", assim viajantes, naturalistas, missionários, comandantes, chefes de índios e administradores em geral costumaram caracterizar os povos que habitavam as extensas faixas de mata entre os Vales do Rio Doce e Mucuri, sempre com imenso desprezo por seu nomadismo, pela impermanência dos seus assentamentos, pela fragilidade das suas habitações, por seu gosto inveterado pela caça, pela pesca e pela vida na mata... Desprezo que, por sua vez, não deixava de ser revelador de um certo apego destes mesmos agentes por suas formas de vida sedentárias, pela rigidez e perenidade de suas edificações, pelas formas centralizadas de organização política, pelas práticas agrícolas e pastoris. Por muito tempo, é verdade, contrastes como esses fomentaram imagens antropológicas assimétricas e hierarquicamente ordenadas, de modo que os valores de uns (dos europeus) fossem projetados enquanto valores últimos dos outros (dos indígenas), isto é, ideais aos quais todos estes povos deveriam naturalmente aspirar ou ascender. O esquema é o evolucionismo clássico: a sociedade europeia como destino inexorável, o colonialismo como catalisador sociológico universal (ROMERO, 2015, p. 13).

A guerra indígena ocupou no discurso dos viajantes a função de indicar a falta do Estado, da lei, a reminiscência técnica, comportamental e até biológica da caça ou o resultado da escassez de recursos (CLASTRES, 1978, p. 138). Desta forma, ela sempre foi alocada no polo oposto ao da produção musical, que desde sempre foi igualmente observada entre os povos indígenas. Era necessário separar os cantos ameríndios da guerra, pois se os primeiros conferiam algum grau de "humanidade" a estes, a guerra era comumente associada às suas condições pré-sociais, às suas carências de alimentos, de lei e de sociedade.

A este respeito Tomlinson (2007) discute o lugar atribuído aos cantos e aos discursos dos cativos de guerra entre os guerreiros Tupinambá, sobretudo nos relatos de Léry e Thévet. Aponta como os autores separavam os cantos – pertencentes ao terreno da cultura – dos ritos canibais, tidos como o protótipo da barbárie. Embora todos tenham apontado a presença insistente dos cantos, dos chocalhos, das danças e de diversas formas de discursos, era para esses autores impossível entender como poderiam fazer parte de um mesmo complexo a música, a guerra e o canibalismo. Tomlinson retoma as análises de Montaigne:

> Entretanto, Montaigne também evitou a eficácia dos cantos Tupinambá, mas de um modo diferente que Léry: ele as transformou em poesia. Sua ideia sobre os cantos dos cativos, como temos entendido, não poderia se aproximar à ideia de barbárie. Como para o segundo canto que ele reporta, ele é para o seu modesto julgamento, nada menos do que Anacreôntico. Presenciamos no Capítulo 1, em outro encontro entre europeus e americanos, os efeitos deste mapeamento realizado por uma ideologia europeia sobre poesia com respeito aos cantos dos ameríndios. Isto é acima de tudo um gesto de domesticação do canto dos outros, que os faz

> passar por cima do universo obscuro na sua eficácia, nada familiar aos europeus. Os cantos que Montaigne analisa eram para ele canções, bagatelas agradáveis. Sua beleza ingênua e rústica, ele observou em algum texto, lembrava aquelas das canções europeias ou das vilanelas e o permitiam tecer comparações com a mais artística das poesias. Nesta naturalidade, os cantos exalavam graça entre os indígenas, de forma que na ética da argumentação de Montaigne deveriam permanecer opostos, apesar do seu relativismo cultural, ao "bárbaro horror" do canibalismo Tupinambá. Ele, assim como Léry, por diferentes razões, não pôde ouvir os cantos como potentes forças de troca de carne humana (TOMLINSON, 2007, p. 107, tradução nossa).

A avaliação de Tomlinson nos convida a pensar a atividade musical como um sistema dotado de eficácia, da possibilidade de agir sobre corpos, sobre sociedades. Muito embora o poder da música agir sobre os estados de alteração dos sujeitos seja um senso comum nas sociedades ocidentais, desde Platão, mas, sobretudo na releitura que o renascimento e os poetas das Plêiades fizeram de sua teoria (ROUGET, 1990)[5], a produção acústica foi tomada historicamente como pressupondo pertencer ao domínio da cultura. Não nos esqueçamos, por outro lado, que se o senso comum toma a música na sua eficácia, esta reside naquilo que ela possibilita como pacificação das almas. A noção de "trabalho acústico" cunhada por Samuel Araújo (1992) vem definitivamente deslocar o estudo deste conceito globalizante que tratamos como música para a noção de um labor. Cantar, soprar, dançar, percutir, pode significar para muitos indivíduos ou grupos sociais uma tarefa, um esforço, imbricado em sistema de relações marcado pela predação ou pela "troca de carne humana". O que podemos acrescentar à observação de Tomlinson é que esta troca de carne humana pode supor um sistema ainda mais complexo que coloca em questão a própria noção de "humanidade". Assim, interessa-nos discutir como alguns complexos ritualísticos *tikmũ'ũn* estão inseridos em regimes de guerra – que podem ser interétnicas, interespecíficas ou se sobreporem – ou tratam de estados de violência. Buscamos, ao mesmo tempo, levantar da etnografia alguns elementos que possam nos dizer um pouco mais sobre diferentes modalidades de predação relacionadas ao trabalho acústico.

Cantando o inimigo

Geralmente os narradores *tikmũ'ũn* relembram as longas histórias de seus povos aliados a partir de um primeiro encontro: uma aldeia se desfaz após uma guerra, realiza-se um deslocamento, constrói-se uma nova aldeia e realiza-se um encontro com alguma forma de alteridade. Outras vezes estes

[5] "Nunca, tanto quanto no renascimento, músicos, poetas e "humanistas", unidos na ocasião pôr um único desejo, o de ressuscitar a arte grega, se preocuparam tanto a respeito do poder da música. Na Itália quanto na França não se cogita outra coisa além de reencontrar o segredo da eficácia que ela possuía, como se acreditava, na Antigüidade. Refere-se com a maior seriedade à historia de Orfeu domando os animais selvagens pelo charme de seus cantos ou a de Amphion fazendo mover as pedras ao som da lira para construir os muros de Tebas. Até mesmo os reis se intrometem no assunto. Tal qual os imperadores da China, eles tomam a música como responsável da moralidade pública."(ROUGET, 1990, 415).

encontros ocorrem durante uma caça solitária ou na roça. Os *Putuxop*, que traduzimos como povos-pagapagaio-espíritos[6], aparecem nas diversas narrativas como aliados dos *Tikmũ'ũn*, proximidade que nos leva a pensá-los como os seus parentes Pataxó, cuja língua pertence à mesma família "*maxakali*", e que aparecem nos relatos de viajantes como seus aliados históricos em guerras contra outros povos. Os *Putuxop* trazem cantos frenéticos para as aldeias, mantendo toda a comunidade acordada por toda a noite, enquanto os homens mais experientes estão junto de seu coro em uma prestação sonora incessante. E como surgiram estes cantos? Retomamos aqui fragmentos de algumas destas narrativas:

> Os ancestrais tikmũ'ũn viviam se mudando, a terra era grande e andavam no mato. Foi no mato que se encontraram com os povos-espíritos *Putuxop*. Pegaram dois deles para viverem juntos, mas a mãe dos *Putuxop* estava sempre chorando, lembrando o marido que foi morto. Os filhos quiseram ir aonde "alguma coisa" havia matado seus pais. Foram e viram o bicho que matou seus pais. Ele vinha gritando atrás de um quati. Era *igual gente*. Os *Putuxop* cortaram um pau e esperaram. Mataram primeiro o quati e quando veio o outro bicho, mataram também. Levaram os dois e deram primeiro o pequeno para a mãe cozinhar. A mãe disse que foi o bicho que parecia gente que havia comido seu pai. A mãe cozinhou o bicho-gente. Os filhos *Putuxop* ficaram em volta, "cantando e contando a história". "É assim o canto do *Putuxop*. Cada canto conta história do *Putuxop* matando. Por exemplo, canta da anta que ele também matou. Canta a da cobra. Cada letra conta história do *Putuxop* matando. Assim, *Putuxop*, *Xũnĩm,* e outras religiões cantam, contando história[7] (TUGNY, 2011, p. 33).

> A mãe dos *Putuxop* sempre chorava quando eles chegavam em um novo lugar. *Kũ kũ kũm... kũ kũ kũm...*, ela fazia, dizendo que ali alguém havia matado um de seus parentes. Os filhos sempre diziam à mãe que parasse de chorar e dissesse logo *quem encheu barriga comendo o pai.* Primeiro encontraram uma sucuri que matou seu pai. Mesmo que a mãe advertisse sobre os perigos, os irmãos *Putuxop* foram onde ela estava e foram cercados por ela. O mais velho conseguiu, com os dentes de sua flecha fazendo cócegas em seu ventre, fazer com que a sucuri levantasse e todos pudessem sair do círculo fechado por ela. Flecharam a sucuri, cortaram em pedaços e levaram para a mãe cozinhar. Enquanto a mãe cozinhava eles cantavam: *Eu e meu irmão matando a sucuri, estamos matando a sucuri, estamos matando a sucuri, dia rai aa... eu e meu irmão matando a sucuri, estamos matando a sucuri...*
>
> Quando se mudaram novamente, a mãe chorou e contou que a cobra-cega havia matado seus parentes. Os *Putuxop* foram atrás da cobra-cega. Ela saiu de dentro da terra, debaixo de um cará grande. Ela logo matou um dos irmãos *Putuxop*. O irmão mais conhecedor fez vários feitiços e seu irmão ficou bom. Logo atiraram a flecha na cobra-cega e a mataram. Era uma cobra-cega *gente, que parecia índio*. Levaram para a mãe, que cozinhou. Mas mostraram primeiro para a mãe a minhoca pequena e a mãe disse que não era aquela que havia matado o pai. Deram então o "bicho verdadeiro" e enquanto a mãe cozinhava, os *Putuxop* cantavam *Minhoca-gente sai de dentro da terra e mata, a minhoca-gente sai de dentro da terra e mata, ai dia a bia ai...*
>
> Foram embora novamente e a mãe chorou. Disse que foi a lacraia que matou seus parentes. Os *Putuxop* foram procurar a lacraia e a viram correndo atrás dos quatis e das antas. Os *Putuxop* mataram a anta e esconderam da lacraia. Quando ela veio, pediu as partes. Um dos *Putuxop* jogou a cabeça da anta com muita força na cabeça da lacraia e a matou. Levaram para a mãe,

[6] O termo Putuxop designa tanto um grande ciclo ritualístico quanto uma classe de agentes relacionados aos papagaios, mas também a outras aves, como araras, patos, saracuras, garças. Paraíso (1994) "aponta a equivalência existente entre os Putuxop e o povo Pataxó, único remanescente de língua pertencente à família Maxakali (Macro-Gê). Os Maxakali relatam que o ritual do Putuxop teria vindo de Itamaraju (Ba) e Porto Seguro (Ba), trazido por seus ancestrais, região onde vivem vários grupos atuais Pataxó." (TUGNY, 2009, p. 434). O acréscimo do termo "espírito" na expressão "povos-papagaio-espíritos" tem a finalidade tentarmos nos exprimir com mais precisão a respeito de seres que são superlativos.

[7] Narrado por Toninho Maxakali e traduzido por Rafael Maxakali em junho de 2004.

> que cozinhou enquanto eles cantavam: *Filhote de anta-fêmea, todo pintado, filhote de anta-fêmea, patas cozidas todas arregaçadas ...*
>
> Chegaram onde o esquilo matou seus parentes. Viram o esquilo-gente e começaram a quebrar coquinhos para atraí-lo com o barulho. O irmão *Putuxop* flechou o esquilo-gente e um esquilo pequeno, e levou para a mãe cozinhar. A mãe escolheu o esquilo-gente. Enquanto cozinhava, os filhos cantavam: *Esquilo em cima dos coquinhos com o rabo levantado, esquilo em cima dos coquinhos com o rabo levantado...* [...] (IDEM, p. 33-36).

Esta história foi discutida por Barbosa Ribeiro (2008) que analisa com acuidade os sistemas de guerra e aliança entre os *Tikmũ'ũn*, bem como as formas astuciosas de captura e enfrentamento de desafios que se colocavam nesta saga dos *Putuxop*. Segundo ele, os sucessivos encontros desta narrativa saem do polo da extrema inimizade, onde o inimigo era a presa, a "futura comida", e passa por situações de aproximação com a comparação alimentar até chegar à comensalidade: ao final da narrativa, os povos encontrados pelos *Putuxop* são saracuras, patos, gaviões, podendo fazer parte de um mesmo "povo *Putuxop*" ou povo-papagaio, como nos oferecem as traduções dos *Tikmũ'ũn*.

Mas aqui, o que nos interessa é pensar o quanto estes cantos emanam do cozimento, da fumaça dos inimigos mortos. Ao cozinhar, os *Putuxop* cantam suas vítimas e futuras comidas:

> *Eu e meu irmão matando a sucuri, estamos matando a sucuri, estamos matando a sucuri, dia hai aa... eu e meu irmão matando a sucuri, estamos matando a sucuri...;*
> *Minhoca-gente sai de dentro da terra e mata, a minhoca-gente sai de dentro da terra e mata, ai dia a bia ai...;*
> *Filhote de anta-fêmea, todo pintado, filhote de anta-fêmea, patas cozidas todas arregaçadas...;*

"Qualquer bicho que eles matavam, tiravam o canto da história. Cantam a história, comem e cantam a história." Cantar a história não significa neste caso narrar um acontecimento *a posteriori*, ou não apenas: os cantos são extremamente econômicos, se resumem muitas vezes a um instante da captura, evocando a potência animal da presa ou uma posição de seus corpos. Capturam qualidades específicas dos bichos-gentes comidos, ou de apenas um instante do encontro dos *Putuxop* com seus inimigos. "Cantar a história" é então assimilar o inimigo. A narrativa silencia sobre as qualidades nutritivas e gastronômicas dos bichos-gente que comiam os *Putuxop*. A saga dos *Putuxop* em nada se assemelha a uma caça puramente alimentar. 'Comer' parece ser antes de tudo 'cantar o inimigo'. Ao ingerirem os corpos desses inimigos cozidos pelo fogo, os *Putuxop* assimilam igualmente suas qualidades, suas potências. Os *Tikmũ'ũn* sempre explicam: "eles mataram e ficaram com eles, passaram a andar juntos". Para eles, ter cantos advindos deste sistema de guerras é motivo de orgulho. A pessoa se torna mais "espiritada", como disse certa vez uma mulher. Este termo soa como uma excelente apropriação do português, para se referir a pessoas cuja composição supõe idealmente um acúmulo de subjetividades. Ter cantos capturados na fumaça do inimigo é ter mais potências, mais possibilidades corporais, mais acúmulo de subjetividades. É, ao mesmo tempo, ser mais xamã, estar mais próximo de

uma disponibilidade para tornar-se outro.

Tal sistema nos evoca um belo texto de Eduardo Viveiros de Castro intitulado "Imanência do Inimigo" (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 267-294) remetendo à saga do matador *araweté* e às relações que se constroem entre o guerreiro e sua vítima. Fundadas em um sistema quase generalizado de inimizade – pois que os deuses, ainda que esplendorosos, detentores da ciência de ressuscitar vidas, são canibais que consomem os humanos quando chegam em sua morada celeste – estas relações têm como objetivo último a captura de cantos. Como coloca Viveiros de Castro:

> O xamanismo araweté é essencialmente um dispositivo de intercâmbio entre os viventes e os *Maï*. Os humanos dão de comer aos deuses, no sentido alimentar como sexual, recebendo em troca cantos (a "música dos deuses" cantada pelos xamãs) e outros bens espirituais: a vida póstuma nos céus, bem entendido, mas também a persistência no mundo, pois a consumação canibal e sexual dos mortos impede que os *Maï* façam cair o firmamento, esmagando a terra." (IDEM, p. 269).

Os cantos aparecem aqui como bens supremos nas trocas realizadas com os *Maï*. Esta consumação que os deuses fazem sobre os humanos é replicada na relação que o guerreiro estabelece com sua vítima. Para os *araweté* os seus inimigos terrestres não serão acolhidos entre os *Maï*, nem para serem devorados, e são arremessados de volta à terra. Mas, ao serem mortos pelo matador *araweté*, suas almas passam a formar uma entidade dual digna de receber uma acolhida privilegiada entre seus deuses canibais. Segundo Viveiros de Castro, um estado de morte sucede ao matador após matar ou apenas ferir sua vítima. Seu corpo passa a sofrer os mesmos estados de decomposição que sua vítima, e cai em um "estupor, permanecendo imóvel e semiconsciente por vários dias, durante os quais nada come". Chegaria mesmo a "ouvir o barulho das asas dos urubus que se reúnem à volta do 'seu' corpo morto – isto é, o corpo de seu inimigo deixado na floresta - ; sente-se 'como se apodrecendo', seus ossos amolecem, ele cheira mal" (IDEM , p. 272). O matador é privado de certos alimentos e de ter relações sexuais. Toda esta passagem de quase morte e este período de abstinência cessa

> "quando o espírito da vítima decide ir aos confins da terra "buscar cantos". Ao retornar, transmite esses cantos ao matador durante o sono, bem como uma série de nomes pessoais que serão conferidos aos recém-nascidos". Certa noite, o espírito do inimigo acorda bruscamente o matador, exortando-o: "vamos, *tiwã*, ergue-te e dancemos!" (IDEM, p. 273).

Viveiros de Castro nota que os inimigos *araweté* recebem como epíteto *marakã nin*, "futura música", indicando sua função primordial de trazer novos cantos para o grupo.

Entre os ***Tikmũ'ũn*** palavras muito semelhantes, *kutet*, *kutex*, glosam respectivamente "cozinhar" e "cantar", ambas formadas do mesmo radical que também forma a palavra "fogo", *kuxap*. Uma série de termos portando o radical *ku* parece reunir, em um universo de proximidade, os cantos, o fogo, o cozimento, a casa dos cantos, e as taquaras, transformadas em instrumentos acústicos. Uma outra

palavra para se referir ao cozimento, *puk,* é o radical que forma *puknõg,* que se refere ao inimigo, assim como a um aliado potencial. *Puk* é algo que se queima. *Nõg*, por sua vez, é o termo relacionado a consumir, concluir. Se não estivermos aqui praticando um abuso da etimologia, novamente o inimigo parece pensado como aquele que é consumido no fogo.

Os *Putuxop*, eles mesmos defumados na fumaça do cozimento dos inimigos, proferem seus cantos. O que a história que os *Tikmũ'ũn* nos narram acrescenta, neste contexto, é que, se os Tupinambás comiam "gente" como nos traz a observação de Tomlinson, nem sempre o que eles entendiam como "gente" era assim entendido pelos europeus. Ao contrário. Os *Putuxop* comiam lacraia-gente, sucuri-gente, tatu-gente, cobra-cega-gente, etc. Todos ou quase todos os povos-animais possuem uma porção de humanidade, e desta forma o canibalismo pode ser um complexo sociológico muito mais generalizado do que podiam pensar todos os antropólogos e pensadores que se dedicaram a essa questão desde os séculos XVI e XVII. Estamos diante de um tema que foi relevado a partir de um grande número de etnografias e mitos ameríndios, tratando da troca de corpos, tomados sob a noção de "perspectivismo ameríndio" (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, 2002 e LIMA, 1996). Vários outros pressupostos – o multinaturalismo sendo talvez o mais importante deles – formam este complexo conceito. Viveiros de Castro o resume nos seguintes termos:

> [o perspectivismo ameríndio] é a concepção segundo a qual as diferentes subjetividades que povoam o universo são dotadas de pontos de vista radicalmente distintos. Tal concepção, extremamente difundida nas culturas ameríndias, sustenta que a visão que os humanos têm de si mesmos é diferente daquela que os animais têm dos humanos, e que a visão que os animais têm de si mesmos é diferente da visão que os humanos têm deles (VIVEIROS DE CASTRO, 2002b, p. 467).

Todo este material ressoa na forma como os *Tikmũ'ũn* tratam com desenvoltura as passagens de protagonistas dessa e várias de suas narrativas entre estados de humano e animal. Em cada episódio guerreiro, é o chefe da matilha, o 'bicho-gente' que os *Putuxop* devem levar para a mãe. Algumas vezes a mãe, quando os recebe, reclama pelo 'bicho-grande', ou 'verdadeiro'. Nesta narrativa, quase sistematicamente esses bichos grandes foram traduzidos como "lacraia-gente", "esquilo-gente", etc. São estes 'bichos-gente' que a mãe dos *Putuxop* esperava a cada um dos episódios para cozinhar. Não os bichos ordinários.

Retomando o viés da leitura de Pierre Clastres sobre a guerra como um sistema indígena de conjuração do Estado, leiamos as narrativas sobre os *Putuxop* na sua atualidade. Elas nos elucidam a estratégia de ocupação territorial, plena de ciência ambiental e técnicas bélicas. Tal ciência ainda é operante entre os povos *Tikmũ'ũn* e os povos Pataxó, que, a despeito da impossibilidade de percorrem seus territórios originários, praticam ativamente um nomadismo ao mesmo tempo precário e intenso. É interessante ver como as aldeias se desdobram em sub-aldeias, como estes grupos tendem a evitar as

grandes aglomerações, como suas formações são dinâmicas e servem nos dias atuais como forma de sobrevivência. Se por um lado parte importante da sociedade nacional observa as cisões entre grupos e aldeias como "conflitos", sinais de "desordem social" e fonte de preocupação, reside nesta atividade uma recusa ativa ao perigo sempre constante de serem assimilados por alguma espécie de síntese, ou pelo discurso da miscigenação, ou ainda pela força de algum chefe que os tome como um grupo homogêneo. Ao contrário, a guerra é produção de dissenso, de disparidade como algo constitutivo dos sujeitos e das sociedades. Mantendo o desequilíbrio permanente como estrutura do *socius*, ela constrói outras estéticas narrativas: aquelas da multiplicação, da diferenciação localizada e contínua. A guerra aparece aqui e também na atualidade destes povos como uma cartografia, um movimento sobre o território, uma forma de recuperar pontos nevrálgicos de uma geografia ancestral. Neste contexto, cantar é eminentemente uma atividade guerreira. Cantar significa aguentar com seu corpo toda uma noite de lembranças, de esforços, de vigília. Existe no gesto da memória do cantor uma atitude de resistência muito próxima daquela que vimos na mãe dos *Putuxop* chorando suas lembranças. Nos territórios que hoje ocupam, ainda que tendo perdido uma série inumerável de seres que estão presentes em seus cantos, os *Tikmũ'ũn* os enunciam em longas listas durantes estas noites de vigília. O que significaria mantê-los vivos? Seu canto guerreiro consiste em impedir que a diferenciação cesse de existir, é uma forma de criar abundância. Cantar é um instante da guerra sempre presente em suas vidas. Geralmente, os rituais possuem momentos e jogos de preparação bélica, e reavivam um entusiasmo que é da mesma ordem que aquele que percebo em suas narrativas sobre guerras (TUGNY, 2011, p. 59-60).

Kotkuphi: a ferocidade controlada

Outras modalidades de predação ou violência podem ser o objeto de outros complexos ritualísticos presentes e ativos entre os *Tikmũ'ũn*, não necessariamente remetendo às guerras de vinganças canibais.

Algumas delas podem reportar-se, não ao "tempo em que os homens e os animais ainda não se distinguiam" (LÉVI-STRAUSS & ERIBON, 1988 *apud* VIVEIRO DE CASTRO, 2002, p. 354) ou ao tempo dessa divisão, mas ao tempo em que os *Tikmũ'ũn* encontraram-se com os brancos e se confrontaram com sua tirania, sua monstruosidade (WRIGHT, 2005). Alguns mitos[8], que hoje supomos reportarem-se a esse segundo momento, narram situações de grande tirania, diante da qual, um antepassado reagiu com o suicídio. Os *Tikmũ'ũn* possuem um complexo ritualístico muito forte,

[8] Ver: "A mulher que ficou com vergonha" publicado em *O livro que conta histórias de antigamente* (MAXAKALI, 1998), e Yãmihex (TUGNY et al., 2009, p. 422-425).

relacionado a um herói caçador, o *Kotkuphi*[9]*,* também relacionado à mandioca (*Kot*), mas sobretudo à sua fibra interna não comestível (*kot* = mandioca; *kup* = pé, pau; *hi* = fibra). Os *Kotkuphi* ajudam os homens a caçar, os pintam, cortam seus cabelos, ensinam-nos a fazer flechas. Antes de deixarem as aldeias, trocam suas flechas com presentes confeccionados pelas mulheres. São donos de longos repertórios de cantos. Quando estão nas aldeias são erguidas estruturas suplementares diante da casa dos cantos, *Kotkuphi pa'ak,* formando uma espécie de paravento que separa os homens com os espíritos das mulheres e crianças[10]. Tal estrutura estabelece uma cena dramática nas aldeias, enfatizando ainda mais a proibição que estes *Kotkuphi* impõem às mulheres de fitá-los. Quando partem das aldeias, este paravento passa a ser um *locus* de trocas de objetos, de choros, de demonstração dos homens e crianças formados por eles[11]. As mulheres entregam os objetos que confeccionam amarrados em varas e os *Kotkuphi* entregam-lhes suas flechas, a partir de uma coreografia que se faz no cruzamento dos braços esticados. Ao final, os macacos – aqueles que *Kotkuphi* teriam matado para o seu "dono", e nos quais os homens da aldeia se tornaram por terem se transformado em suas presas – andam entre os longos galhos que se envergam sobre este magnífico paravento. Todos estes movimentos acontecem dentro de um espaço acústico denso, formado de coros alternados de vozes masculinas, assovios, choros coletivos e gritos. Retomamos aqui uma longa narrativa de Toninho *Maxakali*, traduzida por Rafael *Maxakali*, que reporta aos primeiros encontros dos *Tikmũ'ũn* com estes *Kotkuphi*

> Há muito tempo um homem morava na aldeia. Todos moravam juntos, mas depois de um ano ou dois os outros homens fizeram reunião para sair e ir morar em outro lugar. Escolheram lugar para morar e saíram. Foram todos. Deixaram as casas vazias. Mas ficou o homem e sua mulher, sozinhos. O homem falou: "Eu não vou sair daqui, eu vou ficar". Os outros foram morar em outro lugar. O homem ficou sozinho com a mulher. Eles não tinham filhos. No outro dia foi ao mato caçar alguma coisa. Encontrou uma árvore que tem frutas. Ele chegou lá e viu que os bichos comeram as frutas. Havia sementes, frutas maduras caídas. Ele então pensou assim: "Aqui tem frutas, todos os bichos comem. Vou fazer armadilha". Ele mandou sua esposa fazer uma linha para amarrar e pegar o bicho. Não era armadilha de pau. Era armadilha de pegar algum pássaro. Ele deixou a armadilha armada, terminou e foi até a casa dele. No outro dia de manhã cedo, ele saiu para olhar e pegar e viu. A armadilha pegou o gavião. Ele viu a armadilha que pegou o gavião e falou: "Armadilha não pode pegar gavião, gavião não anda no chão". Mas tinha sido a religião que fez aquilo para ele. Religião pegou o gavião, amarrou no pescoço a armadilha dele e deixou lá para ele pegar. O homem ficou pensando alguma coisa. "Armadilha não pega gavião"...
>
> Era a religião que chama *koatkuphi* que fez aquilo para ele. Era para encontrar o homem. *koatkuphi* não existia antes. Tinha *Putuxop, Mõgmõka, Po'op.* Então *koatkuphi* veio e deixou gavião na armadilha para encontrar o homem e marcar um dia em que iria à aldeia dele. O

[9] Uma versão deste mito é transcrita ao final da dissertação de Alvares (1992).

[10] Nesses instantes finais do ritual, os homens e alguns meninos estão na companhia de Kotkuphi dentro do *kuxex*, a casa dos cantos. Lá, são pintados e têm seus cabelos cortados por Kotkuphi. As mulheres, as meninas e ainda outras crianças permanecem do lado de fora preparando os presentes que irão trocar com Kotkuphi pouco tempo depois, bem próximas a esse paravento e por cima dele.

[11] Logo após as trocas dos objetos, Kotkuphi é erguido por cima do paravento de tal forma que as mulheres os vêm. Os meninos e os homens que se encontram no interior do *kuxex* também são erguidos.

koatkuphi deixou o gavião e ficou escondido na árvore que estava perto. O homem veio pegar o gavião e também sabia que iria acontecer alguma coisa. Quando abaixou para pegar o gavião já sabia que atrás da árvore havia alguma coisa. Ele se levantou e viu o *koatkuphi* atrás da árvore. Ele pensou que *koatkuphi* iria matá-lo e falou: "Você não vai me matar?" Mas *koatkuphi* falou: "Eu não vou matar você". *koatkuphi* queria ir ficar com ele na aldeia. O homem não conhecia *koatkuphi* e ficou com medo. O *koatkuphi* falou para ele levar o gavião, comer e ficar esperando na casa de religião. Ele mostrou o gavião para a esposa e contou tudo a ela. De tardinha o homem pegou o fogo e foi até a casa de religião. Os outros homens já tinham ido todos morar em outro lugar. Ele ficou sozinho lá, sem *yãmĩyxop*. Juntou lenha e acendeu. *koatkuphi* tinha falado para o homem esperá-lo na casa de religião. Ele foi e esperou. Ficou olhando na estrada, olhando para lá, mas *koatkuphi* estava vindo por baixo da terra. Ele olhava para lá e ia escurecendo e *koatkuphi* saiu perto dele, espalhando a fogueira dele, saindo debaixo da terra. Cada *koatkuphi* saiu gritando, assoviando. Um saiu e falou assim: *rêc*, o outro assoviando, o outro saiu e ficou gritando assim: *uôôôôô*, o outro saiu e ficou gritando também: *uôôôôô*. Até saírem todos. Descansaram e depois cantaram. De noite, escurecendo, cantaram as músicas deles até 9 horas, 9 e meia, e pararam.

Aquele homem então ficou amigo do *koatkuphi*. Ficou sendo seu dono. De madrugada *koatkuphi* cantava de novo. De três até cinco horas. Aí eles saíram, os *koatkuphi* saíram sem falar nada para o dono dele. Eles são bons de flecha. Jogam flecha e acertam. Saíram cedinho e voltaram, eu acho que em cinco minutos. Não demoraram. Acharam um beija-flor e trouxeram gritando. Chegaram e entregaram para o seu dono. Saíram de novo e trouxeram macaco, trouxeram para dar ao dono dele.

Os *koatkuphi* mataram muitos bichos e o dono deles ficou sozinho. Então *koatkuphi* perguntou: "Você mora sozinho? Onde estão seus parentes?". O homem contou que eles foram embora e *koatkuphi* mandaram que ele fosse chamar os outros para voltarem à aldeia. O homem foi e chamou. Contou que *koatkuphi* chamaram os outros. Contou para o povo. Um homem falou que não conhecia o nome do *koatkuphi*. E disse: "Se nós voltarmos para lá, os *koatkuphi* vão nos matar". Mas aquele que já os conhecia explicou: "Não, eles matam algum bicho e entregam para nós comermos". Mas os outros não foram. Ficaram com medo. Voltou sozinho para sua aldeia. De tardinha os outros vieram até a sua aldeia. Trouxeram os filhos, as crianças. Chegaram e falaram para os filhos não conversarem, ficar calados. Deixaram todas suas coisas em suas casas e foram na casa de religião olhar *koatkuphi*. Foram. Chegaram na casa de religião. Todos os *koatkuphi* estavam lá dentro. Estavam deitados. Eles chegaram e olharam *koatkuphi*. Era quase de noite e os *koatkuphi* estavam começando a cantar. Todos então foram voltando para suas antigas casas. *koatkuphi* cantaram até 9 horas e pararam e cada um escolheu um homem para ficar sendo seu dono. Escolhiam os homens para dizer quem iria com quem. Escolheram e na madrugada cantaram novamente. Cada homem escutou e foi para a casa de religião. Iam sair todos para caçar. *koatkuphi* sairam para caçar. E cada um saía com o dono que escolheu. E cada um matava algum bicho e entregava para seu dono. Foram todos, *koatkuphi* e os homens. Aí *koatkuphi* achou um macaco maior, com rabo. Achou lá no mato em cima da árvore e matou com a flecha. Acertou o macaco, acertou no olho. O macaco caiu, mas o rabo dele ficou enrolado no pau. Ficou lá em cima da árvore pendurado. O *koatkuphi* falou para o dono dele subir e tirar o macaco e ensinou: "Você vai subir e tirar o macaco e deixar ele cair. Mas você não olha o macaco caindo. Se você olhar eu vou acertar flecha e matar você". Aí o homem subiu, chegou lá e tirou e jogou o macaco para cair no chão. Ele jogou e olhou o macaco caindo. O *koatkuphi* acertou flecha nele. O homem morreu e caiu também. *koatkuphi* matou. Tirou cipó e amarrou as pernas e jogou nas costas. Pegou o macaco e jogou também e foi embora para a aldeia. E foi chegando gritando. Chegou no meio da aldeia e veio chorando. Estava chorando porque matou seu próprio dono. Chegou na casa de religião e distribuiu seu dono para os outros *koatkuphi*. Distribuiu os pedaços e comeu o dono dele. Aí o pai do homem que *koatkuphi* matou e as mulheres ficaram com medo. Ele não chorou na aldeia. Saiu para a roça dele chegou lá e chorou. Os dois choraram, o pai e a mãe. Depois que pararam de chorar foram para casa deles. Mas o irmão do homem que *koatkuphi* matou ficou muito zangado, com raiva. Não foi na casa de religião, nenhum dia. Ficou quieto na casa dele. Então, *koatkuphi* marcou o dia de ir embora, porque já estava na hora de ir embora. Aí aquele irmão estava com muita raiva do *koatkuphi*. E o pai e a mãe estavam chorando com saudade do filho. Os *koatkuphi* estavam limpando flechas, se pintando, se arrumando para ir embora. Os outros índios levavam comida para os *koatkuphi* comerem e irem embora. Mas aquele irmão não mandou comida. Ele sabia que *koatkuphi* iria embora. Ele foi na casa de religião e não entrou,

> não ficou no meio da religião. Não sentava. Ficava em pé, porque estava muito bravo com *koatkuphi*. Aí ele disse ao *koatkuphi* assim (quando *koatkuphi* vai embora, ele joga flechas no passarinho): "Ah, vocês estão arrumando as flechas todas. Podem arrumar tudo e na hora que forem embora, não joguem nos pássaros, joguem todas as flechas em mim. Eu vou subir em cima da casa e ficar em pé. Se vocês não jogarem em mim eu venho aqui na casa de religião e vou matar vocês todos". Os *koatkuphi* então se pintaram e arrumaram tudo, arrumaram as flechas estragadas. Estava chegando a hora deles embora. O irmão sabia que ele iria embora. *koatkuphi* começaram a cantar o canto de quando vão embora. Pararam o canto, já iam embora. O irmão então saiu e subiu em cima de sua casa. Estava na hora do *koatkuphi* jogar flecha em algum pássaro. O irmão subiu lá em cima e ficou em pé. Todo pintado. Aí *koatkuphi* olharam e todos pegaram flechas de uma vez só. Todas as flechas foram juntas e acertaram. Jogaram três vezes as flechas. O homem ficou em pé. Não caiu. Depois que jogaram as flechas, os *koatkuphi* entraram de novo na terra de onde vieram saindo. O homem ficou em pé depois que o *koatkuphi* foi embora. Acho que ficou dois minutos, três minutos. Morreu, caiu junto com as flechas e ficou deitado em cima da casa dele. Os outros subiram e tiraram ele de lá. Deixaram no chão. Ficaram todos chorando. Essa história é do *koatkuphi* e do ancestral. Ela aconteceu. Toninho contou. Quando as crianças crescerem nós contaremos a elas e elas contarão aos seus filhos e irão passando. (TUGNY et al., 2009, p. 428-432).

Este povo *Kotkuphi* – pois a cada vez que nos referimos a estas alteridades que chamamos "espíritos" trata-se na realidade de uma legião – os *Tikmũ'ũn* relembram como tendo sido contatado posteriormente pelos seus xamãs: "Antigamente tinha *Mõgmõka*, *Xunim*, *Po'oh*, mas não tinha *Koatkuphi*". No início do contato, ele favorece a caça ao seu "dono", o homem que o recebe na aldeia, e traz cantos para a casa de religião. Mas nesta história, este herói caçador inverte o lugar da presa e do predador, levando seu dono a se encontrar sobre o galho da árvore onde estava o macaco. Esta categoria de povo-espírito parece se investir em uma outra modalidade de violência entre os *Tikmũ'ũn*. Não se trata aqui de uma guerra no tempo e no espaço, onde o inimigo é a alteridade a ser capturada pelo matador que adquire assim mais cantos e mais espíritos. Ao que parece, os povos *kotkuphi* fazem agir um outro tipo de relação e uma outra forma de violência quando estão entre os *Tikmũ'ũn*. Recebem em suas aldeias exímios caçadores, cantores, de quem se despedem com muito choro compartilhado, mas cuja braveza é sempre motivo de um trabalho de calibragem. Os *Tikmũ'ũn* sempre ressaltam esta braveza absurda, esta tirania dos *kotkuphi*, e é comum suas histórias emergirem em momentos em que alguns interditos devem ser lembrados, ou quando querem nos advertir sobre a seriedade e perigo que reside no aprendizado dos seus sistemas sociocosmológicos. Segundo relatos de uma mulher, os *kotkuphi* foram aos poucos amansados pelas mulheres que durante muito tempo lhes alimentaram com comidas que preparavam enquanto estavam menstruadas.

Pareceu-nos que esta potência feroz, tirana e arbitrária com que estes povos-espíritos trataram os *Tikmũ'ũn* podia ser pensada em analogia com uma certa estrutura presente nas suas relações com o homem branco: o provimento da caça na supressão do confronto guerreiro com os bichos, o interdito aos seus conhecimentos, a tirania e, por fim, a reação suicida daquele que sofreu e não se conformou

com a violência[12]. Neste caso, o *kotkuphi* assumiria a função do homem branco enquanto um potencial e absoluto predador: *kuphi* é também a fibra interna da mandioca, aquilo que não é comestível. Durante nossos estudos com os *Tikmũ'ũn*, fomos levados a pensar sobre as repetidas guerras entre grupos familiares, os homicídios ocorridos entre parentes muito próximos, muitas vezes atribuídos ao consumo elevado de bebidas alcoólicas fortes. A estreita relação dos cantos com a percepção do corpo, da doença e da cura, fez com que por vezes alguma interlocução acontecesse entre nossos trabalhos e segmentos da FUNASA, (hoje SESAI, Secretaria de saúde indígena), o órgão da administração pública encarregado da assistência à saúde dos povos indígenas. Embora os *Tikmũ'ũn* encenem grande violência em situações de conflitos, principalmente relacionados à FUNASA, causando medo a muitos que trabalham com eles, segundo nossas primeiras pesquisas junto aos postos indígenas da FUNAI e por meio de relatos de antigos funcionários dessa instituição, não se tem conhecimento de mais que um homicídio cometido por um *Tikmũ'ũn* contra um homem branco. Ao contrário, embora sem os dados numéricos, a maior frequência de assassinatos ocorre entre maridos e esposas e entre filhos e pais. Isto nos leva a pensar que há entre eles, de fato, certo risco, sempre presente, de suicídio étnico, no qual se repete alguma cena, indizível, não simbolizada, onde a tirania de atos cometidos pelos regionais tenha paralisado um tempo, recorrente, traumático, hipnótico. Assim os vemos, mesmo antes de beber, como em um estado hipnótico, aptos a tais encenações.

Comensalidade e trocas de cantos (ou a ferocidade incontrolável)

Mas esse tempo "hipnótico" não é da mesma qualidade que aquele construído musicalmente, onde as performances se reelaboram, reelaborando as afecções, os afetos, as relações sociais e até mesmo suas críticas ao homem branco, esta categoria de Outros que eles denominam como *ãyuhuk*. Vimos rituais nos quais este é caracterizado pela incontinência urinária, pelo roubo de mulheres, ou pela dentadura mal ajustada. São vários cantos trazidos pelos povos-espíritos cantores que os visitam

---

[12] A este respeito, interessa-nos a leitura de Marc Richir quando reflete sobre o "Corpo do Tirano" e o "Corpo dos Deuses" na mitologia grega que acarretaria um estado de hipnose, de paralisação "medusada" que provoca este suposto encontro/evento da tirania: "Em outros termos, se existe uma hipnose transcendental, ela é primeiramente, pelo menos em nosso "mito" fenomenológico, a apercepção "medusada", "hipnotizada", de uma espécie de monstruosidade original (penso na cabeça da Medusa do mito), e é nela, neste "momento" de emergência do déspota, que a sociedade aparece. Como se o homem, reenviado *desta maneira* às suas origens, se percebia ele mesmo como um *monstro polimórfico e proteiforme* que pode afogar sua humanidade ao transbordá-la por todos lados. (...) Basta levar esta análise ao extremo para perceber que este "momento" da catástrofe simbólica, se pode ser pensado como absoluto, só pôde ter acontecido de forma excepcional, fugitiva, e se concluir, seja pela morte do tirano, seja pela autodestruição da sociedade, mas ainda, e de qualquer forma correlativamente, que ele é, por sua rapidez, pela brutalidade deste suposto "acontecimento" que teria surgido do nada para ir ao nada, um "momento" propriamente "mítico" que pode converter fenomenologicamente em uma psicose transcendental" (RICHIR, 1998, p. 170-171, tradução nossa). Resguardando qualquer abuso comparativista, o que nos parece provocar Richir é a existência, não de um evento trágico e uma reação "medusada" a ele, mas a existência e o reconhecimento de uma estrutura da tirania, ao qual a sociedade está sempre sujeita.

que trazem encontros com estes *ãyuhuk*, como seres vorazes, mas ao mesmo tempo desprezíveis. Para os *Tikmũ'ũn* há formas devidas – a forma coletiva, ritualizada, processada pela casa dos cantos – e indevidas – a forma solitária, não ritualizada, na espreita das casas ou em um caminho perdido dos sonhos – de comparecimento dos espíritos nas aldeias, podendo elas causarem alegria ou doença. Os diferentes complexos ritualísticos tratam, por sua vez, de diferentes questões, removem distintas categorias de potências, estabelecem vínculos e sistemas de parentesco diversos. Assim, se *kotkuphi* é um povo-espírito, ao mesmo tempo um complexo ritualístico e mitológico de grande impacto e força, ele não representa, ou atua como o *ãyuhuk*. Mesmo porque, como dizem os narradores, não há troca possível com estes *ãyuhuk*. Ainda não foi possível amansar sua braveza, pois ao contrário dos *kotkuphi*, os *ãyuhuk* não aceitaram seus alimentos. A mais importante sinalização da possibilidade de troca, ou de engajamento em algum vínculo e aproximação é justamente o labor acústico. Os *kotkuphi*, ainda que muito bravos, ainda que relembrando esta tirania original, trazem cantos aos povos *Tikmũ'ũn*. Cantam com eles na casa de religião e recebem os alimentos das mulheres das aldeias. Os *ãyuhuk* possuem sua música, é bem certo. Os homens mais velhos escutam em seus antigos rádios portáteis alguns cantores românticos e os jovens se mobilizam em bandas de forró e arrocha, comprando teclados e grandes caixas de som. No entanto, o que parece surpreendente é que os *Tikmũ'ũn* não situam os cantos dos seus complexos míticos e ritualísticos como pertencendo à mesma classe ontológica que os cantos dos *ãyuhuk*. Se, como dissemos acima, os cantos dos *Putuxop*, dos *Kotkuphi* e de todo um panteão de povos aliados dos *Tikmũ'ũn* são denominados "*kutex*", trazendo, o radical "*ku*", que além de formar palavras como *kutet* e *kuxap* (cozimento e fogo), também forma *kuxex*, o nome da casa dos cantos, ou "casa de religião" como glosam os *Tikmũ'ũn*, estas músicas dos *ãyuhuk* são apenas "CD", ou "forró", ou *kaxyãhã* (*kax* = som/ *yãhã*= provocar, podendo ser contraído para kãyãhã) que corresponde também ao termo utilizado para "ligar um aparelho" ou tocar um instrumento. *Kãyãhã* é um atributo do *ãyuhuk*, assim como o são seus cabelos enrolados. É comum os desenhos destes não indígenas apresentarem-nos tocando a sanfona, bebendo cachaça, ou escrevendo em um papel. Esta música não aparece aqui como um bem a ser trocado ou capturado na guerra canibal ou no encontro comensal. Não aparece tampouco como parte deste sistema de vigilância guerreira que evocamos acima, onde os *Tikmũ'ũn* proferem com estes povos cantores os nomes das coisas, mantendo-as vivas, promovendo a multiplicação e o dissenso. Não providenciam, como fazem os cantos *Putuxop*, esta construção densa da pessoa que acumula as subjetividades, e se torna mais espiritada, mais apta ao devir, à transformação.

Se há, portanto, uma posição mais bem identificada com os *ãyuhuk* em todo esse contexto de guerra e predação que vimos descrevendo é a de *ĩnmõxa*, que também diz respeito aos processos de construção da pessoa. Um deles é o cuidado com o corpo após a morte. *Ĩnmõxa* é uma pessoa que não se transformou em *yãmĩy*, espírito, ou – se é que podemos dizer – em canto. Saído de dentro da terra,

sua pele amolecida torna-se dura, impenetrável, ao entrar em contato com o sol. Suas mãos transformaram-se em facas com as quais matam inclusive os parentes mais próximos. Há ainda outros fatores que ocasionam a transformação de um corpo em *ĩnmõxa*, como, por exemplo, a quebra de regimes alimentares, como o resguardo que deve ser praticado pelos pais de uma criança recém-nascida, bem como anteriormente ao nascimento, períodos cuja duração pode variar. Além disso, expedições perigosas de pesca e colheita de mel – que de alguma forma podem estar vinculadas a uma predação desmedida e à relação em si mesma com outros povos donos dessas coisas – também podem culminar com a transformação da pessoa em *ĩnmõxa* (TUGNY, 2013). "Não canta, não dança, não vive em aldeias. Suas mãos cortantes não recebem e não trocam" (IDEM, p. 60). Não ter canto, não se relacionar... tais características não por acaso estão juntas aí, pois a música, como vimos, está muitíssimo atravessada pela possibilidade da troca. No entanto, está também pelo que os ***Tikmũ'ũn*** apontam como *ĩn yĩ ka'ok*. É esse o nome de um *Xũnĩm*, morcego-espírito, que vêm às aldeias cuidar dos corpos das crianças para que elas cresçam logo. O termo pode ser traduzido como "corpo-fala forte", já que corpo/carne/fala têm a mesma origem (*yĩy* = falar; *yĩn* = carne, músculo, corpo). Eles chegam com seus corpos cobertos de barro, vindos do rio. Dispostos no pátio, pedem comida para as mulheres que os alimentam com biscoitos, sucos, arroz e feijão cozidos, dentre outras coisas. Em troca, besuntam os corpos das crianças com esse mesmo barro que recobre sua pele, esticando-as delicadamente. Após essa manipulação, a criança é devolvida para uma mulher que seja responsável por ela. Observamos outros cuidados corporais dedicados às crianças ***tikmũ'ũn*** durante a fabricação de seus corpos enquanto corpos que devem ser sonoros, reverberantes. Tal é o caso do corte de cabelo efetuado por *kotkuphi* quando também pintam as crianças e os homens. Os ***Tikmũ'ũn*** já nos disseram que a criança que tem seu cabelo cortado por *kotkuhpi* saberá os cantos deles durante a vida adulta. Note-se, mais uma vez, que estamos diante de um cuidado corporal que pretende criar um corpo acústico. Ainda outro exemplo é o batismo a que os *yãmĩy* conduzem as crianças, na beira do rio.

> Os Yãmĩy saem de dentro do kuxex com as crianças nas costas, seguradas pelos pés, com a cabeça para baixo. Vão acompanhados dos pajés até o rio. Yãmĩy estão vestidos com um traje de entrecasca de embira, ou mesmo cobertores. (...) Esses Yãmĩy levam as crianças para tomarem banho no rio. Eles soltam gritos agudos enquanto carregam os pequenos. Já no rio, é preciso que executem um canto, ao modo de um recitativo. Às vezes precisam repeti-lo, se não tiver sido satisfatória a execução. São os pajés que estão ao lado dos Yãmĩy ensinando-os como fazer. Assim que o canto é executado a contento dos pajés, as crianças correm em debandada em direção ao rio. (...) O que o Yãmĩy pronuncia é como um encantamento para que o rio não cause doenças como coceira, febre ou dor em ninguém. Uma produção sonora que age no sentido de neutralizar possíveis males presentes naquelas águas. (...) Em seguida, todos – homens e crianças – vão para o kuxex. (...) Essas coberturas [entrecasca de embira ou cobertores] metamorfoseiam a voz, decerto. Mas não nos esqueçamos de que estamos, nesse contexto, diante de um procedimento que prima igualmente pela boa saúde do corpo das crianças. Controlar a transformação desses corpos, mantendo-os saudáveis em sua constante metamorfose. Os Yãmĩy estão como que adotando as crianças como seus filhos, cuidando

> delas. Mas a relação que está posta, se lançarmos um olhar mais detido, é uma dupla relação de adoção. Isso ocorre na medida em que essas crianças, ao crescerem, serão os mesmos pajés que estão ensinando aos Yãmĩy como cantar corretamente o encantamento para as águas. Diz-se mesmo que os pajés são os Yãmĩytak, ou seja, "pais de Yãmĩy" (JAMAL JÚNIOR, 2015, p. 777).

Ressaltamos que, a partir dessa relação de dupla adoção, as crianças batizadas serão, mais adiante, os pajés cantores, *yãmĩytak*, isto é, os xamãs. Portanto, o cuidado dos *yãmĩy* é um cuidado que também resultará, futuramente, em corpos que cantam.

O aprendizado dos cantos ocorre cotidianamente nas aldeias, mas a iniciação das crianças por *tatakox*[13] é um momento mais inaugural da formação de um cantor, de um xamã. Quando os meninos têm por volta de seis anos, são levados por *tatakox* para o *kuxex*, casa dos cantos, onde ficarão instalados para uma fase intensa de aprendizado, idealmente durante 30 dias, até que possam novamente ver suas mães. Ao saírem, também devem ficar distantes das meninas, para que não compartilhem com elas algo do que aprenderam diretamente dos *yãmĩyxop*, os espíritos. É curiosamente *tatakox* – que opera na manutenção dos trabalhos acústicos dos *Tikmũ'ũn*, através da iniciação das crianças – o responsável por cuidar do bom apodrecimento dos corpos mortos e ainda aquele que pode matar *ĩnmõxa*. Com sua taquara, agência da qual se desprende som através do sopro, matéria de apitos e trompetes, é que perfura orifícios como os olhos e o umbigo do monstro feroz, único meio de aniquilá-lo. Impermeabilidade corporal e impossibilidade da troca, corpo sem qualidades transformacionais, que não pode assumir outros pontos de vista – o que equivale a dizer: que é não fabricado para reverberar, pois o que o faz reverberar é sempre o canto que vem de fora, como aquele trazido pelo inimigo, pela alteridade. Por essas razões, evidenciamos como estando próximas as posições de *ãyuhuk* e *ĩnmõxa*, na cosmologia *tikmũ'ũn*. Desse modo é que a música dos brancos é *kãyãhã* e não *kutex*. Dizem-nos, mais claramente, os *tikmũ'ũn* que

> Os brancos nasceram dos *ĩnmõxa*. Como antigamente os Tikmũ'ũn andavam muito, deixavam suas aldeias com os mortos ali enterrados, não zelavam pelo destino dos cadáveres. Saíam da terra alguns *ĩnmõxa*. Quando retornavam nestas terras, encontravam seus filhos, os brancos peludos. Hoje, quando vêm em Belo Horizonte, os Tikmũ'ũn estão sempre a escrutar o jardim do Hospital Militar, onde alguns deles assistiram aos assaltos furiosos do *ĩnmõxa* contra as grades até que fosse controlado pelo seu dono - um soldado da Polícia Militar que lá trabalha - e levado para a sua casa, uma capela florida onde jaz uma imagem de Nossa Senhora (TUGNY, 2013 p. 62).

Apesar da braveza de *kotkuphi*, ele se tornou uma relação possível, passível de amansamento. Os

[13] Tatakox são espíritos que tocam aerofones. É também uma lagarta de pele listrada. Os tatakox têm a função de realizar como que um segundo funeral das crianças mortas, por trazerem-nas para junto das mães, que choram de saudade. (TUGNY, 2013, p. 60).

brancos, até então, temos nós próprios nos reservado esse lugar de *ĩnmõxa*, por nossa ferocidade incontrolável. E não é possível declarar guerra a seres insaciáveis porque a guerra é relacional. A guerra não é apenas a violência. Como vimos, ela pode ser constitutiva mesma na luta pela conjuração do Estado, se colocar contra as forças unificadoras, contra a história unilinear. Nesse sentido, sim, a guerra permanece declarada. Podemos, finalmente, pensar que existem formas de violência, formas de predação calibradas, controladas, e interessadas na coexistência das multiplicidades. Isso quer dizer que as formas de acabar com o outro podem ser diversas, e os *Tikmũ'ũn* estão lidando com elas imemorialmente em seus cantos. Por isso cantar é um instante de guerra sempre presente em suas vidas. Para nós, cabe seguirmos os rastros do que precisamos fazer para não perdermos ainda mais a capacidade de assumirmos outros pontos de vista, de reverberarmos outros sons, pois o destino de *ĩnmõxa* consiste no silenciamento, no apagamento, na voracidade sem limites, na solidão, ou seja, na morte absoluta.

REFERÊNCIAS

ALVARES, Myriam Martins. *Yãmiy, os espíritos do canto*: a construção da pessoa na sociedade Maxakali. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Unicamp, Campinas, 1992.

ARAÚJO JUNIOR, Samuel M. *Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life:* a Critical Contribution to the History of Samba in Rio de Janeiro. Tese. (Doutorado em Musicologia). University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 1992.

BARBOSA RIBEIRO, Rodrigo. *Guerra e paz entre os Maxakali*: devir histórico e violência como substrato da pertença. Tese. (Doutorado em Ciências Sociais). Ciências Sociais. PUC, São Paulo, 2008.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. *La société contre l'État.* Paris: Les Éditions du Minuit, 1974.

______. *Arqueologia da violência*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. *Recherches d'anthropologie politique.* Paris: Seuil, 1980.

FIGUEROA, Alba. Levantamento antropológico da situação do povo Maxakali e do funcionamento dos serviços de saúde. DSEI Minas/Espírito Santo. Relatório, abril de 2002.

JAMAL JÚNIOR, José Ricardo. De corpos e artefatos sonoros: exemplos etnográficos tikmũ'ũn-maxakali. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA., VII, 2015, *Redes, Trânsitos e Resistências*. Florianópolis: 2015. 771-781.

LAS CASAS, Rachel de. 2007. *Saúde maxakali, recursos de cura e gênero*: análise de uma situação social. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva). Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

LIMA, Tânia Stolze. 1996. *O Dois e seu Múltiplo*: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi. *Mana.* 1996. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200002&lng=en>. Acesso em 10 dez 2015.

MAXAKALI, Professores. *O livro que conta histórias de antigamente*. Belo Horizonte: MEC/SEE-MG, 1998.

PARAÍSO, Maria Hilda B.. Amixokori, Pataxo, Monoxo, Kumanoxo, Kutaxo, Kutatoi, Maxakali, Malali e Makoni: povos indígenas diferenciados ou subgrupos de uma mesma nação? uma proposta de reflexão. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo: USP / MAE, n. 4, p. 173-87, 1994.

________________. 1992. Relatório Antropológico sobre os Maxakali. Salvador: FUNAI, 1992.

RICHIR, Marc. *La naissance des Dieux.* Paris: Hachettes, 1998.

ROMERO, Roberto. *A Errática tikmũ'ũn_maxakali:* imagens da Guerra contra o Estado. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris: Gallimard, 1990.

RUBINGER, Marcos Magalhães. O desaparecimento das tribos indígenas em Minas Gerais e a sobrevivência dos índios Maxakali. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. XIV, p.233-261, 1963.

TOMLINSON, Gary. *The Singing of the New World.* Indigenous Voice in the Era of European Contact. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

TUGNY, Rosângela Pereira de. *Escuta e poder na estética tikmũ'ũn*. Rio de Janeiro: Museu do Índio-Funai, 2011.

TUNGY, R. P. Um fio para o *ĩnmõxa*. In: I COLÓQUIO DE ETNOMUSICOLOGIA DA UNESP/FAP, I, 2013, Curitiba. *Etnomusicologia, universidade e políticas do comum*. Curitiba: 2013 p. 58-76.

TUGNY, R. P.; Toninho Maxakali; Manuel Damaso Maxakali; Ismail Maxakali; Zé Antoninho Maxakali; Marquinhos Maxakali; Rafael Maxakali; Zelito Maxakali; Gilberto Maxakali (*in memoriam*). *Xũnĩm yõg kutex xi ãgtux xi hemex yõg kutex / Cantos e histórias do morcego-espírito e do hemex.* Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

VIEIRA, Marina Guimarães. *Guerra, ritual e parentesco entre os Maxakali*: um esboço etnográfico. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. *Mana*, 2(2), 115-144, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WRIGHT, Robin M. (Ms.) "As formações sócio-religiosas na Amazônia Indígena e suas transformações históricas". (aula titular, Unicamp, 2005).

Escuta militante:

esboço acerca da construção de repertórios engajados[1]

Janaina dos Santos Moscal[2]

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil | CNPQ

Resumo: Investiga-se neste texto como as formas de composição, nos contextos de produção musical sem-terra, são articuladas a constituição de repertórios "engajados". Pensando suas relações a partir da ideia de uma escuta militante, que ganha corpo com os debates sobre arte encontrados em cursos e publicações do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Aparecem aqui as confraternizações, os conflitos, as trocas e as diferenças que marcam estes espaços de circulação da música. Repertórios variados, compostos por canções difundidas em assentamentos e acampamentos de todo o território nacional, mais ou menos aderentes à uma produção musical dita militante, que penso como fruto de uma escuta especializada. Reflete-se aqui sobre a elaboração de um repertório, formado em sua base pela "canção igrejeira" e pela paródia, que vem atualizando-se nos diferentes contextos pelos quais o MST passou nestes 30 anos de existência.

Palavras-chave: Escuta militante, música, MST.

Abstract: Investigating on that text as forms of composition, music production contexts landless, they are articulated the creation of repertoires "engaged". Thinking their relationship from the idea of a militant listening, which is embodied with discussions on art found in courses and publications

---

[1] Militant listening: sketch about the construction of repertoires engaged. Data de submissão: 10/11/2015. Data de aprovação: 30/11/2015.

[2] É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Paraná. Tem graduação em Comunicação Social e especialização em Comunicação, Cultura e Arte. Pesquisa os temas arte, política, música, campesinato e movimentos sociais. Atua também na área de patrimônio imaterial, tendo participado da produção de inventários e pesquisas antropológicas. Email: janainamoscal@gmail.com

Movement of Landless Rural Workers (MST). Appear at the gatherings, conflicts, changes and differences that mark these circulation spaces of music. Varied repertoire consisting of songs broadcast in settlements and camps throughout the country, more or less adherent to a so-called music production militant, I think as a result of a specialized listening. It reflects here on the development of a repertoire, formed at its base by "igrejeira song" and the parody, which is upgrading itself in the different contexts in which the MST spent these 30 years of existence.

Keywords: Militant listening, music, MST.

Em meados de 2005, fiz minhas primeiras visitas em assentamentos sem-terra. Jornalista de formação, já havia algum tempo que trabalhava com o rádio enquanto veículo de comunicação e depois de minha (curta) permanência na Rádio Educativa do Paraná, emissora mantida pelo governo do estado, comecei a ministrar oficinas, voltadas especialmente a jovens e adolescentes. Após um período que havia saído da emissora, ainda em 2001, o ex-diretor da rádio deu início ao projeto intitulado "Programação musical de qualidade em rádios comunitárias", que consistia na circulação de oficinas sobre programação musical em diferentes localidades do interior do Paraná e região metropolitana de Curitiba. Nesse período, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), dava início às demandas relativas às expressões artísticas, solicitando apoio do Estado em suas atividades, especialmente à Secretaria de Cultura, a qual o Teatro Guaíra é ligado.

Assim, algumas das oficinas do projeto foram destinadas à assentamentos sem-terra, que no período, mantinham cerca de 15 rádios no interior paranaense. A questão que apresento neste texto - e que retomo a partir de minhas primeiras experiências com o Movimento - centram-se, portanto, nas concepções e classificações relativas à "música de qualidade", em contraponto a ideia de "lixo cultural" muito utilizada por seus militantes quando iniciei o trabalho de pesquisa na área da Antropologia Social. Discussões que penso serem importantes para refletir sobre a noção de "escuta militante", e a construção de repertórios engajados, que começo a esboçar de maneira mais consistente a partir deste texto. Neste período, as oficinas tinham o objetivo de especializar militantes/agentes culturais que mantinham essas rádios, para que as práticas artísticas sem-terra fossem contra o "discurso musical hegemônico", da indústria cultural como preferiam nominar, e pensar estratégias para que o "povo sem-terra", ou seja a base da militância, pudesse ter acesso a uma música que lhes era negada[3] pelas rádios comerciais e outras que não deveriam ser reproduzidas nas rádios do Movimento.

Em um dos textos que escrevi inicialmente sobre essa temática, intitulado "O povo escuta pelo

[3] A afirmação de que esse repertório era negado à base, ao povo, é uma colocação dos militantes ligados às direções, estaduais e nacional, do Movimento.

som": Juventude e Lazer no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra" parti da fala de uma militante (que dá título ao artigo) para tratar de questões referentes às práticas de lazer nos assentamentos, em especial os bailes e sua programação musical. A ideia, tratada em uma conversa informal com a militante que cumpria suas tarefas no Setor de Comunicação e Cultura, era de que a base, as famílias assentadas, e em especial os jovens, não importavam-se com o que "diziam" as canções que embalavam os bailes, apenas com o seu poder em fazer os pares girarem seus corpos no salão. As discussões, no entanto, não tratavam de uma proibição ou restrição de alguma canção específica, mas da inserção daquelas consideradas mais adequadas à proposta do Setor, de tratar da realização de seus encontros e festas em perspectivas mais "culturais", adequadas à noção de "música de qualidade". Pontuo que embora isso se desse no plano do discurso, na prática os militantes, inclusive aqueles inseridos nas direções de assentamentos e na direção estadual e que contavam com mais tempo de formação, não se negavam a dançar (repertórios marcados pela classificação nativa de "lixo cultural") com seus companheiros enquanto os bailes animavam as comunidades. Friso aqui que, naquele período, o funk estava entre os gêneros que não eram bem vindos em práticas militantes.

O aspecto formativo no MST diz respeito à cursos de formação política e qualificação em diferentes setores, entre eles o da Educação e das Artes. Oficinas, cursos e nos últimos anos, graduações e especializações *lato sensu* constituem aspectos dessa formação, feita também pelo caminhar na luta, ocupações, acampamentos, marchas, encontros e outras ações sem-terra. As canções, nesse sentido, compõem estes processos formativos, ocupando diferentes espaços da militância. Proponho aqui que as composições sem-terra são, então, articuladas à elaboração de repertórios considerados engajados e sua relação com a noção de *escuta militante* e os debates sobre arte encontrados em cursos e publicações. Aparecem aqui as confraternizações, os conflitos, as trocas e as diferenças que marcam estes espaços de circulação. Repertórios variados, compostos por canções difundidas em assentamentos e acampamentos de todo o território nacional, mais ou menos aderentes à uma produção musical entendida como militante, que penso como fruto de uma escuta especializada. Escuta esta que incorpora e adapta um determinado modelo, conformado especialmente pela "música de protesto". Assim, quais os modos de se fazer canção política? Ou torná-las políticas? Em outro sentido, quais os modelos de escuta e de produção que norteiam a música *sem-terra*?

A noção de escuta, desse modo, torna-se essencial para pensar a produção e circulação da música, é ponto de partida e chegada. Seguindo essa trilha, das reflexões e teorias sobre a centralidade dos sentidos em diferentes grupos, parto da obra de Menezes Bastos (1999), e suas formulações acerca da *audição apuáp*. No texto, publicado no número 41 da revista *World of Music*, o autor estuda o sistema fono-auditivo dos kamayurá, tupis-guaranis que habitam o Parque Xingu. A discussão tem início com os debates em torno do conceito de cultura e seu "impacto criativo" na estrutura biopsicológica do

homem, questão constitutiva da antropologia e que tem em Geertz um de seus principais expoentes. A proposta de Menezes Bastos, defendida desde 1978 a partir de sua pesquisa com os *kamayurá* é que os sentidos não são, somente, puramente bio-psicológicos e responsáveis pela percepção (e não somente aparatos naturais e universais). Os sentidos são eles mesmos matéria de conhecimento e treinamento, podendo ser considerados culturalmente relativos tais como os domínios de expressão corporal, parentesco, cores, plantas, etc. Menezes Bastos já havia mostrado em 1973 como uma taxonomia (de maneiras, não de tipos) dos sentidos em uma cultura brasileira sub-urbana é sujeita a uma importante reelaboração em conformidade com padrões classificatórios que ele chamou de "axionomia". Na axionomia, as categorias taxonômicas são ordenadas do ponto de uma escala de valores, onde ganha importância a gradação dessa referência valorativa. Nesse sentido, seria possível indicar também padrões classificatórios ou axionomia de uma escuta militante? O que arrisco apontar, até este ponto da análise, é que marca-se um gradiente de militância nestas canções, relacionado ao lugar destinado à elas nas práticas e eventos *sem-terra.*

A elaboração de um repertório, formado em sua base pela "canção igrejeira" e pela paródia, atualiza-se nos diferentes contextos pelos quais o MST passou nestes 30 anos de existência. Essa escuta seria definida, a partir da proposta de análise dos diferentes repertórios que circulam entre militantes - especialmente músicos, mas não somente estes - orientada por trabalhos como Turino (2008), Luci (2012), (2009), Mendívil (2013) e Szendi (2013), questão que pretendo desenvolver na escrita da tese. Penso aqui a incorporação de canções produzidas em contextos da indústria cultural[4] na execução de repertórios militantes. Daqueles destinados à juventude *sem- terra*, tendo nomes do rock nacional como Legião Urbana, àqueles identificados como música popular brasileira, com destaque para o repertório de Luiz Gonzaga, que tem uma série de canções executadas em eventos nacionais ou regionais. Incorporações que vão para além de uma compreensão dos contextos de produção ou engajamento político destes artistas. Júlio Mendívil (2013), no texto "*The song remains the same sobre las biografias sociales de las canciones*", trata sobre a adaptação das canções às experiências de vida social concretas. Segundo o autor, a biografia personalizada de uma canção encontra-se sempre em relação dialética com uma interpretação coletiva, que escapa por completo a intenção do autor: "Me interesa mostrar cómo las canciones mediante diversos procesos de historización adquieren valores alternativos en sus diferentes fases de vida" (Idem, 2013, p.06). A biografia personalizada seria aquela marcada por acontecimentos em trajetórias individuais, expressa em fórmulas como "minha canção preferida" ou "nossa canção",

[4] Importante sublinhar que a compreensão de indústria cultural no MST tem a ver com leituras marxistas sobre a ideia de mercadoria, em seu sentido pejorativo. E no quadro geral da militância, o entendimento de quem enquadra-se nessa categoria mostra-se flexível: um grupo de rock pop pode ser considerado como produto da indústria cultural, enquanto outro não. Lembrando que artistas como Chico Buarque e mesmo Luiz Gonzaga não estão presentes nessa classificação, matendo-se dentro do escopo de "música de qualidade".

sublinhando vínculos afetivos com o produto.

Nesse caminho, em reflexões sobre a ideia de "canção igrejeira", trago a fala de Levi de Souza em conversas que tivemos durante a realização de uma oficina para a gravação do disco Flora, produzido e lançado entre o novembro de 2014 e julho de 2015.

> (...) É que isso é muito comum na formação do MST e a influência que as CEBs[5] teve na formação do MST, enfim, CPT[6], foi imensa, enquanto você não tem uma produção ainda de certa forma organizada, com os músicos internos, você vai trazer o que é referência e de certa forma ela tem uma identidade com a luta, seja lá em que esfera, em que envolvimento for, seja na igreja, as músicas de protesto que estão dentro da igreja, da Teologia da Libertação, ou seja Admirável Gado Novo, do Zé Ramalho, não é da igreja, mas ao mesmo tempo ela tem essa conotação, então a gente abraça mesmo".

A canção igrejeira, segundo militantes sem-terra, engloba todas as canções compostas e interpretadas em contextos religiosos, mas também em encontros e momentos de luta. A canção soma-se aqui estratégias que lideranças de base lançam mão para "animar o povo" e reiterar os processo da luta. As composições de Padre Zezinho[7], artista conhecido no catolicismo popular, podem ser inseridas nesta categoria. Estes cantos "igrejeiros", que "chamam pra luta" são considerados porta de entrada para um universo musical, mas também para sentimentos e emoções ligados a uma concepção cristã, especificamente aquela voltada à Teologia da Libertação e seus pressupostos de justiça e equidade. As marcas musicais dessa influência, seja mesmo pela "simplicidade" dos acordes e batidas, como apontado por Diego Zamura, também participante da oficina, vai para além do gênero que se executa, como comentou Levi ao falar de um militante - que grava discos pelo Movimento dos Atingidos por Barragem (MAB) – não importa o ritmo que se execute, identifica-se uma batida logo reconhecida por aqueles que passaram pelos bancos do catolicismo popular. De alguma forma, e isso aparece na citação de Levi logo acima, canções como Admirável Gado Novo, também acabaram sendo abraçadas pelo Movimento, no mesmo sentido com que as canções igrejeiras formaram a base de seu repertório.

No tocante à temática de uma produção simbólica militante, evidenciada em comparações como a feita acima, acredito serem produtivas as propostas de Turino (2008, p. 191), que trata da noção de uma "sintonia preexistente"[8] que promove a indexação de elementos da história em diferentes organizações sociais. Em seu trabalho conceitos como "flow" são utilizados para pensar a sintonização

---

[5] As CEBs (Comunidades Eclesiais de Base) fazem parte da forma de organização do catolicismo popular, influenciada pela Teologia da Libertação, linha mais progressista da Igreja Católica e que teve grande inserção em contextos rurais e urbano nas décadas de 1970 e 1980.

[6] A Comissão Pastoral da Terra (CPT) também é referência da atuação da igreja católica no trabalho de base de movimentos sociais do campo, na gênese destes, o MST.

[7] Sobre Padre Zezinho ver http://www.padrezezinhoscj.com/wallwp/

[8] Na obra, *Music as Social Life - The Politics of the Participation*, Turino traz, no capítulo "*Music and Political Movements*", uma comparação entre o uso da música pelo nazismo e a utilização dela nos Movimentos por Direitos Civis dos afro-americanos nos Estados Unidos.

e o aprendizado promovidos pela música em marchas e outros eventos. Assim, como aponta Mendívil (2013), a relação entre memórias e tempo de consumo de uma canção, produz marcas em trajetórias pessoais, deixando pistas de suas biografias sociais e conjugando sentidos em determinadas coletividades.

> Quiero contraponer a esta tesis, una proposición antagónica, a saber, que los consumidores no compran sólo música cuando adquieren soportes de sonido, sino fundamentalmente el derecho a decidir el lugar y la forma de la escucha, conquistando de este modo también el derecho a adaptar la mercancía musical a prácticas culturales concretas, ya que si el disfrutar la música antes de la adquisición quedaba supeditado a la casualidad o al albedrío de otros, con la compra, los consumidores, pasan a decidir cuándo y en qué circunstancias han de escuchar la música adquirida (Mendívil, 2013, p.10).

O consumo seria, então, um contexto de circulação mais amplo e ligado à indústria da música, que, mesmo em ambiente privado, mantém relações com suas marcas enquanto produto. A escuta, por sua vez, feita de modo particular ou público, inaugurariam outras relações, que irão constituir a biografia personalizada de uma canção. Deste modo, se "Pra não dizer que não falei das flores", do compositor e cantor Geraldo Vandré, é sinal de passado para alguns grupos, para militantes sem-terra ela ainda é entoada como uma canção de luta. No caso da canção "*Flor de Retama*", analisada por Mendívil na obra citada acima, a composição antes escutada como um tema de luta para seus consumidores passa a ter uma evocação da juventude e dos sonhos revolucionários, convertendo o que antes era um instrumento de protesto em nostalgia.

A canção de Vandré, velha conhecida dos militantes da esquerda brasileira[9], é então atualizada por contextos onde não seria exatamente o Estado, e a ditadura, o principal inimigo, mas a aliança deste com o capital e o mercado. Talvez "Pra não dizer que não falei das flores", em uma lógica da memória da caminhada, possa ser pensada enquanto índice de luta, trajetória e afirmação de existência. E são essas experiências que transformam, ativam novos e velhos sentidos dados à canção. Conforme aponta Luci (2012), no artigo "Sobre a possibilidade de escutar o outro: voz, world music e interculturalidade", "A escuta é algo entendido como uma complexa operação mental e subjetiva, corporificando a forma como os sons são recebidos pelos órgãos sensoriais, proporcionando uma escuta geradora de sentidos" (2012, p.09). Marca-se assim, "o papel específico da escuta como formuladora de sentidos, de interpretações sobre o mundo" (2012, p.02), em que a escuta seria ativa e criativa como postula Szendi (2001), uma obra em colaboração.

A partir de Barthes (1984), Luci (2012) trata de índices da escuta, pensando três movimentos e

[9] Ressalto aqui que não naturalizo a ideia de esquerda no Brasil, tendo ciência de sua complexidade, sublinhada pelo cenário atual. Trato aqui a partir de classificações nativas e de referências bibliográficas em estudos historiográficos da música popular brasileira (NAPOLITANO, 2015).

princípio de seleção, avaliação e apropriação das canções. A escuta, seria, então, percebida enquanto criação, "pulsação regular de incisões rítmicas longamente repetidas" (2012, p. 09). Ir e vir do marcado e do não marcado, transformação do índice em signo e escuta do sentido, onde o contato do cantor com o ouvinte é "quase físico, em que escutar quer dizer também tocar, saber da existência do outro" (idem). Ser escutado seria, portanto, um prenúncio e confirmação de existência, onde o silêncio do ouvinte é tão ativo quanto a palavra do emissor, "a escuta fala". Trago aqui as percepções de Rodrigo Viola, músico sem-terra, em uma das aulas da disciplina de música na Especialização Arte no Campo[10] que afirmava que "*quem dança não escuta*". Durante a discussão aberta pelo professor, que falava sobre apreciação musical, Rodrigo aproveitou para fazer seu protesto em relação a uma parte dos militantes que tratavam a música (e os músicos) como algo secundário nas ações do Movimento. A argumentação dele era de que sempre eram chamados para fazer uma "musiquinha", para animar alguma atividade, como se a prática musical não demandasse dedicação e atenção, do artista e do público. Segundo ele, o "povo" só pensava em dançar e essa prática desvalorizava os esforços de militantes-artistas que constantemente buscam qualificação em suas práticas musicais.

Embora o debate tenha rendido pouco em sala de aula, apenas alguns se manifestaram, nos corredores tentei conversar com outros militantes e saber de suas impressões sobre a fala de Rodrigo. Levi, que também é militante-artista/músico, relativizou a impressão do amigo, dizendo que não acreditava que ao dançar as pessoas não escutavam, mas que era certa, em alguns casos, a desvalorização do que produziam, especialmente nos momentos em que participavam da "animação" em atividades, sendo chamados para fazer uma "musiquinha". Acredito, pelo tempo em que acompanho dinâmicas de lazer e de produção artística sem terra, que as impressões lançadas por Rodrigo e Levi não tratam de negar a importância dos bailes e da dança no MST, embora para os diferentes níveis da organização essa seja uma prática secundária[11]. Penso, desse modo, que a questão possa ser melhor trabalhada, se deslocarmos o foco para a própria escuta e a maneira como a militância sem-terra a constrói. Nesse sentido, existiriam gradações para essa atenção e codificação das canções? São os diferentes momentos e características das práticas militantes que farão da canção uma chave para a compreensão e identificação dos que compartilham a realização de místicas, noites culturais, jornadas socialistas, momentos de animação e bailes?

O cenário do VI Congresso Nacional do MST (realizado em fevereiro de 2014) foi de profusão musical: aconteceram no Acampamento Nacional rodas de viola, forró e capoeira, bem como o

[10] Curso promovido pelo Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (PRONERA) em parceria com a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e o MST.

[11] A afirmação de que esta é uma prática secundária diz respeito ao lugar que é dados aos bailes, e a dança, pelas instâncias organizativas sem-terra, pois embora sejam centrais nas práticas cotidianas (e também nos eventos), não são considerados ações políticas privilegiadas.

repertório sem-terra entoado em plenárias, noites culturais e místicas. Sonoridade de um universo dissonante, pautado pela ação política. Músicas que pulsavam as diferentes formas de se pensar e se fazer, ou dançar e trilhar a luta. Deixando clara a ideia de que, também nestes mesmos espaços, a música e a dança[12] eram orientadas pelo simples desejo de compor os bailes ali instalados. Durante a marcha em direção à Esplanada dos Ministérios, um dos ápices do VI Congresso, iniciei a caminhada do final de suas fileiras até os carros de som e grupos que a encabeçavam, na tentativa de escutar a profusão de vozes, ritmos, palavras, instrumentos e gêneros musicais. As fileiras, organizadas por regiões, assim como nos barracões de acampamento e cozinhas, talvez pudessem ser apresentadas como uma síntese da diversidade musical brasileira, com marcas específicas de algumas regiões como sul e nordeste e de alguns estados, como Bahia ou Rio Grande do Sul.

Capitaneadas por carros de som menores, cada uma das regiões era composta por uma equipe de músicos e animadores, tendo uma instrumentação básica de violões, acordeons, bumbos, caixas, pandeiros, zabumbas e outros instrumentos de percussão, somados, em alguns casos, a baixos e guitarras elétricas. No chão, com militantes compostos da base do Movimento, além das vozes que acompanhavam as canções, instrumentos de percussão se proliferavam e faziam a "cozinha" para canções diferentes daquelas amplificadas pelos carros de som. Ao passar por um grupo de militantes da Bahia, o que vi era a formação de um samba de roda, que se movimentava no ritmo da marcha, acompanhado por pandeiros e palmas, em paródias de sambas de Dorival Caymmi, tratando de temas da reforma agrária e da luta que ali se seguia. A movimentação dos corpos trazia a "máxima" da brasilidade, o samba no pé, bem como a preocupação militante de manter, nem que minimamente, a formação das fileiras, pois a todo momento equipes da Disciplina[13], internas e da organização geral, passavam para checar e manter a ordem entre as quase dez mil pessoas que marchavam em direção à Esplanada.

A música de viola, o baião e o forró também se faziam constantes nos caminhões que se seguiam, intercalando discursos com períodos mais extensos de música. Mais à frente da marcha, junto à equipe de Agitação e Propaganda (Agitprop), as batucadas da própria Agitprop e também do Levante Popular da Juventude, seguiam como linha de frente, sendo responsáveis por ações simbólicas, como a colagem de lambes de conteúdo anti-imperialista na Embaixada dos Estados Unidos e a colocação de cruzes (representando os mortos na chacina de Eldorado dos Carajás) em frente ao Supremo Tribunal Federal

[12] Nestes contextos, é possível pensar em um gradiente da classificação "militante" ou "engajada", no qual a escuta especializada poderá indicar o lugar de uma canção: em bailes, marchas ou místicas. Deixando claro, que este gradiente e os lugares indicados não são fixos, mas seguem a fluidez dos eventos. A noção de gradiente de militância, ao se pensar padrões de classificação dos sentidos.

[13] As equipes de Disciplina são dimensões sempre presentes na organização sem-terra e são responsáveis, tanto em assentamentos e acampamentos quanto em eventos, por uma determinada manutenção da ordem entre seus militantes, desde a linha das fileiras até o horário de se recolher até os horários determinados.

(STF), ambas as situações com reações violentas da Polícia Militar. Interessante sublinhar que boa parte do repertório das batucadas, feitas à base da percussão de bumbos, caixas e vozes, eram paródias ou composições feitas a partir de levadas *funkeadas*[14]. As caixas, instrumentos percussivos conhecidos também por seu caráter militar, eram empunhadas, assim, num tom de enfrentamento, assumindo a frente, por exemplo, na tentativa de subida da rampa do Palácio do Planalto. Desse modo, o exercício era manter a formação, sempre em bloco, com o intuito de proteção mútua de seus integrantes que, dispersos por bombas de gás lacrimogênio e spray de pimenta, logo se agrupavam novamente.

Nesses contextos, de encontros nacionais, a multiplicidade de gêneros musicais se faz presente e aponta para alguns modos de seleção e circulação destes repertórios, mas especialmente para a transformação destes. Haja vista a grande inserção que gêneros como o rap e o funk, antes percebidos de forma negativa[15], encontram espaços de grande aderência, especificamente entre os jovens. Nestes processos, ganham destaque as batucadas, os bailes e noites culturais, estes últimos espaços para encontros, flertes e namoros. E seguindo a ideia de que o "povo escuta pelo som" é possível pensar o estabelecimento de outras relações, que não em percepções estreitas da política, que dizem sobre a própria existência de homens e mulheres que se conhecem como sem-terra. Assim, como pontua Szendi (2001), pode-se trilhar o caminho de uma terceira uma escuta, uma escuta que se encanta mais com a voz do emissor que com o conteúdo do discurso. Desse modo, "a escuta da voz inaugura a relação com o outro" (Luci, 2012, p. 10); uma escuta criativa, polissêmica, onde as palavras importam menos que as características da voz, melodias e pulsos rítmicos, "escuta do não decifrado, do desejo, da vida" (idem).

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Rafael José de Menezes Bastos por toda a generosidade, leitura e escuta atenta. Ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelo financiamento que viabilizou parte desta pesquisa e também a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que possibilitou o processo inicial do trabalho. Registro também minha gratidão a leitura atenta dos pareceristas da revista.

---

[14] O *funk* é um gênero musical repleto de interditos no MST, especialmente quanto ao conteúdo de suas letras e uma prerrogativa moral e em críticas relacionadas à uma vulgarização das mulheres. No entanto, nos processos relativos à juventude militante, o gênero vem ganhando espaço, especificamente nas levadas de tambores e outros instrumentos percussivos.

[15] Desde meus primeiros trabalhos de campo, o funk (e o rap) recebiam críticas de militantes, especialmente ligados à direção dos assentamentos ou à direção estadual, especialmente no que tocava o consumo destes gêneros musicais pela juventude sem-terra. O funk de maneira mais firme, pelo conteúdo de suas letras, tidas como excessivamente sexualizadas e por "falarem mal das mulheres". Debates neste gênero podem ser vistos em trechos de minha dissertação, especificamente no primeiro capítulo. Ver Moscal (2010).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana, 1984.

LUCI, Simone. *Sobre a possibilidade de escutar o Outro: voz, world music, interculturalidade.* Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), E- Compós, Brasília, vol. 15, nº 2, maio/ago, 2012.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Apuáp world hearing On the Kamayurá: Phono Auditory and the anthropological concept of culture*. In The Worl of Music 41, *Special Number hearing and listening in cultural contexts*. Berlim, 1999.

MOSCAL, Janaina S. *De sensibilidades revolucionárias a revolução das sensibilidades: trajetórias da música no MST*. Dissertação (Antropologia Social), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

MENDÍVIL, Júlio. *The song remains the same? Sobre las biografias sociales y personalizadas de las canciones*. El Oído Pensante, vol. 1, nº 2, Buenos Aires, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *Arte e política no Brasil: História e historiografia*. In *Arte e Política no Brasil.* André Egg, Artur Freitas e Sônia Kaminski. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SZENDI, Peter. *Écoute: Une histoire de nos oreilles, précédé de Ascoltando par Jean-Luc Nancy*. Paris*:* Éd. De Minuit, 2001.

TURINO, Thomas. *Music as social life: The Politics of the Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

Música, identidade e ativismo:

A música nos protestos de rua no Rio de Janeiro (2013-2015)[1]

Daniel Marcos Martins[2]

Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)

Resumo: Pretendemos analisar a participação de músicos ativistas nas manifestações políticas de rua ocorridas entre 2013 e 2015, na cidade do Rio de Janeiro. A análise parte da busca por compreender o que motivou esses músicos a participarem dos protestos de rua. Além disso, se verifica o processo de adaptação e criação desses grupos no conjunto dos movimentos sociais; quais os desdobramentos dessa prática e até que ponto ela foi efetiva para uma nova forma de fazer protesto político nas ruas do Rio de Janeiro. Dentre os desdobramentos da participação desses músicos, temos o surgimento da frente artística, o "Bonde", frente destinada a agrupar os blocos, grupos artísticos e ativistas que compartilhavam convicções e ideologias similares às reivindicadas nas manifestações.

Palavras-chave: Músicos, Ativismo político, Manifestações políticas de rua, Frente artística, Blocos de rua.

---

[1] *Music, identity and activism: the music in the street protests in Rio de Janeiro (2013-2015).* Data da submissão: 30/10/2015. Data de aprovação: 05/11/2015

[2] Formado em viola e editoração de partituras pela escola de música Villa-Lobos em 2006. Prosseguiu os estudos em Licenciatura em História pela Fundação Educacional Unificada Campo Grandense (FEUC). Como aluno bolsista participante do Coral da faculdade e estagiário no Núcleo de pesquisa de História, onde fiz levantamentos, fichamentos e paleografia básica em fontes primárias do século XVIII e XIX. Conclui a graduação em 2013 com a monografia de título *"Interações, apropriações e circularidades na música brasileira: Século XX em Pernambuco e Século XXI em São Paulo"*, com a orientação do mestre Mauro Lopes de Azevedo. Atuei como violista na Orquestra Livre do Rio de Janeiro e posteriormente em bandas e grupos de música eletrônica. Email: mozartdanielmarcos@gmail.com

Abstract: We intend to analyze the participation of activist musicians in the street political demonstrations that took place between 2013-2015, in the city of Rio de Janeiro. The analysis begins with the quest to understand what led these musicians to participate in street protests. In addition, it appears the process of adaptation and creation of these groups within the social movements, what the ramifications of this practice and to what extent it was effective to a new way of doing politics in the streets of Rio de Janeiro. Among the consequences of the participation of these players, we have the emergence of the artistic front, the "Bonde" which is designed to group the blocks, art groups and activists who shared similar beliefs and ideologies, principal issues claimed in the demonstrations.

Keywords: Musicians, political activism, political street demonstrations, artistic front, street blocks.

Em junho de 2013 eclodiram nas ruas do Rio de Janeiro diversas manifestações políticas que se estenderam por aquele ano e ainda ganharam força nos anos seguintes. Analisar as manifestações de 2013 não é uma tarefa fácil, tendo em vista a pluralidade de reivindicações e a diversidade de identidades presentes.

Muitas vezes as manifestações foram desacreditadas, alguns diziam que não passava de uma "tempestade" que chegou, abalou e foi embora. Outros disseram: "O Gigante acordou, rosnou, virou pro lado e dormiu de novo"[3]. O fato é que pessoas se reuniram e foram às ruas requerer o atendimento às suas reivindicações. Mas, por que diferentes pessoas se reuniram, se identificaram com os temas abordados nos protestos e produziram música nesse ambiente? Que tipo de legado as músicas inseridas nas atividades políticas de rua poderiam deixar para os anos seguintes, para as futuras manifestações? Essas perguntas motivam as reflexões desse texto.

Com isso, devemos observar os comportamentos compartilhados por manifestantes e as atitudes que levaram alguns a se manifestarem por meio da música. Propomos analisar as atitudes do músico manifestante e do manifestante músico. Pretendemos compreender seus desdobramentos nos anos seguintes, até o nascimento do "Bonde", uma frente artística de fanfarras e grupos artísticos ativistas no Rio de Janeiro. Para isso faremos uma descrição histórica dos movimentos sociais e seu desenvolvimento até 2013. Esse artigo terá caráter etnográfico ao analisar a formação do Bonde e dos grupos que o compõem a partir da pesquisa de campo e das entrevistas realizadas nesse período. Este artigo apresentará também a descrição do depoimentos de músicos ativistas que estiveram presentes

[3] Título da matéria de Bruno Krasnoyev na coluna do R7 (KRASNOYEV, 2013).

nos protestos de rua e a declaração dos idealizadores do Bonde.

1. Histórico de manifestações pelo mundo

As manifestações que ocorreram no Brasil, em 2013, não surgiram de forma isolada. Devemos levar em consideração uma série de protestos políticos que aconteceram mundo afora, que foram os principais influenciadores daquela que seria chamada por alguns como "Revolta do vinagre"[4]. Segundo Gohn (2014, p.27) algumas manifestações que antecederam os protestos de 2013 no Brasil, como a Primavera Árabe que começou na Tunísia, em 2010, espalhando-se pelo Egito, Líbia, Iêmen e Síria.

No dia 15 de março de 2011 jovens inspirados na Tunísia e no Egito iniciaram o Movimento 15 de Março em Gaza e foram duramente reprimidos. O Marrocos também fez seus protestos em 2011 e 2012, assim como o Iêmen em fevereiro de 2012 depôs o seu ditador, em uma revolta liderada por Tawakkul Karman, uma jornalista iemenita e ganhadora do Nobel da Paz em 2011.

Ainda, segundo a mesma autora, as marchas e ocupações seguiram entre os anos de 2011 e 2012 por países da Europa, como o Movimento dos Indignados na Espanha, conhecido também como 15M[5]. Em Madri houve protestos que também foram reprimidos pela polícia e que foram divulgados pela mídia on-line. Em 2012, também houve protestos em Lisboa e na Inglaterra contra o desemprego, o racismo e a política à entrada de imigrantes.

Talvez o grande influenciador dos movimentos no Brasil tenha sido o Occupy Wall Street, movimento iniciado no dia 17 de setembro de 2011, em Nova York, ao sul da Ilha de Manhattan, contra a elite econômica e corporações financeiras, repúdio ao desemprego, a favor da igualdade social, contra a corrupção. Inicialmente, o movimento foi formado por jovens brancos, mas depois o grupo foi se diversificando a partir da adesão de moradores de rua, sem-tetos, sindicatos, veteranos de guerra, estudantes, professores universitários, trabalhadores do setor da saúde, etc. O Occupy Wall Street se espalhou por várias cidades dos Estados Unidos, como Los Angeles, San Francisco, Oakland, California, Boston, Harvard, Washington, totalizando 147 cidades e depois se espalhou por 900 cidades no mundo (Idem, p.42).

As manifestações de 2013 eclodiram no Brasil devido a alguns fatores: a falta de investimento nos setores da educação e da saúde, gastos excessivos com megaeventos ou simplesmente descontentamento com o governo. Alguns panfletos afirmavam: "Não vamos desocupar as ruas! Nossa luta é por transporte, moradia, saúde, educação e direitos democráticos" (PANFLETO, 2013). Todas

[4] Devido à apreensão de alguns manifestantes que portavam vinagre, esse era usado para minimizar os efeitos do gás de pimenta arremessado pela polícia contra as pessoas.
[5] Com referência à data de seu início em 15 de maio de 2011 (GOHN, 2014, p.33).

manifestações compartilharam a característica de terem atingido proporções consideráveis e uma escala crescente de revoltosos:

> As manifestações de junho fazem parte de uma nova forma de movimento social, composta predominantemente por jovens escolarizados de camadas médias, conectados por redes digitais, organizados horizontalmente, críticos das formas tradicionais da política tais como se apresentam na atualidade (GOHN, 2014, p. 110).

DaMatta (1983) constata que no Brasil os eventos podem ser previstos ou imprevistos pelo sistema social. Os previstos seriam os eventos ordenados, com planejamento e data específica, enquanto que os imprevistos aconteceriam sem nenhum planejamento. Os imprevistos seriam as insurreições, revoltas, rebeliões e revoluções, vistos pela polícia como "ocorrências", "processos", "casos", "subversões" e "quebra-quebras" (DAMATTA, 1983, p.38-39). As subversões e o apedrejamento do espaço público podem acontecer, mas devemos entender que tais atos estão inseridos dentro de um contexto, tem algum sentido para acontecer, desde o apedrejamento de um símbolo específico até o desacato a uma polícia opressora. Não se trata de justificar os atos de "vandalismo", mas sim, dar sentido a eles.

Os protestos que marcaram início das jornadas de junho em 2013 tiveram início em Porto Alegre. Ganharam mais visibilidade quando o Movimento Passe Livre (MPL) organizou em São Paulo as primeiras manifestações contra o aumento de vinte centavos na passagem de ônibus. No dia 13 de Junho aconteceu uma grande manifestação de rua que foi duramente reprimida pela polícia. Algumas cenas da violência só confirmariam o despreparo da polícia para lidar com a situação. Esse cenário se repetiu em outras partes do Brasil, como no Rio de Janeiro. Na noite de 20 de junho de 2013 enquanto ocorria uma manifestação na Avenida Presidente Vargas, as luzes da avenida foram apagadas (talvez como tática policial da implantação do terror) e bombas de gás lacrimogênio foram arremessadas contra os manifestantes, pouco importando se havia crianças ou idosos no local (e havia!).

A violência gerada pelas forças policiais desencadearia outras manifestações em várias partes do Brasil. No Rio de Janeiro, em especial, as manifestações aconteceram durante todo aquele ano. Nos anos seguintes as manifestações incorporaram as pautas em questão. Em 2013, assuntos como a greve dos professores da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro; o desaparecimento do ajudante de pedreiro Amarildo, morador da Rocinha[6], as atrocidades cometidas no Complexo da Maré, e os gastos excessivos com a promoção da Copa do Mundo no Brasil ganharam destaque. A resistência nas ruas apenas começava.

Dessa forma podemos entender como ocorre o primeiro contato com um movimento social.

---

[6] Favela na zona sul do Rio de Janeiro que conta com uma Unidade de Polícia Pacificadora.

> Mas o big bang de um movimento social começa quando a emoção se transforma em ação. Segundo a teoria da inteligência afetiva, as emoções mais relevantes para mobilização social e o comportamento político são o medo (um efeito negativo) e o entusiasmo (um afeito positivo) (CASTELLS, 2013, p.18).

Os movimentos sociais se originaram de uma crise que se tornou insustentável a ponto de gerar a revolta. Primeiro os manifestantes precisaram vencer o medo, que quando superado, faz com que o revoltoso se identifique com outras pessoas, criando os grupos de manifestação.

> A raiva aumenta com a percepção de uma ação injusta e com a identificação do agente por ela responsável. O medo desencadeia a ansiedade, associada à evitação do perigo. Ele é superado pelo compartilhamento e pela identificação com outros num processo de ação comunicativa. Então a raiva assume o controle, levando ao comportamento de assumir os riscos (Idem, p.158).

O Estado faz o uso do medo para manter as pessoas longe dos protestos de rua, através de um discurso que prega a ordem social e descrédito dos movimentos contestatórios. Os participantes serão chamados, por órgãos midiáticos e por representantes do governo, de vândalos, baderneiros, desordeiros e outros adjetivos pejorativos. O medo também será empregado de forma prática e brutal, como o espancamento de manifestantes, pouco importando se são professores que querem um aumento de salário e condições de trabalho dignas ou estudantes contra a falta de investimento na educação. Não foi raro ver esse tipo de cena nos anos seguintes, com a polícia sempre alegando "manter a ordem local". Nesse quesito a prática ditatorial e por vezes covarde não seguirá outro padrão senão o de cumprir o papel de máquina opressora do Estado.

Complementando a teoria da inteligência afetiva, conforme a época e o contexto, podemos afirmar que predomina um tipo de sensibilidade na nossa relação com os outros, cria-se uma dimensão afetiva e sensível. Essas massas cruzam-se, tocam-se e formam interações entre grupos, o que Maffesoli (1987) identifica como ethos em formação. Serão os laços de reciprocidade criados entre os indivíduos, pois esses não podem viver isolados, precisam comunicar-se e interagir, seja pela cultura, pela ideologia, pelo lazer ou pela moda; e ainda "Sob esse aspecto, a vida pode ser considerada uma obra de arte coletiva" (Idem, p.114) formada por vários indivíduos que pensam de forma diferente ou similar, e constroem coletivamente o mundo no qual vivem.

2. As identidades dos músicos nos protestos políticos

Para entendermos o comportamento dos músicos envolvidos nas manifestações primeiro precisamos compreender os conceitos de identidade utilizados nesse artigo. A identidade é o que nos liga à estrutura e é formada através da interação entre o indivíduo e a sociedade em que vive, na qual interage com outros indivíduos. Devemos entender que a identidade "estabiliza tanto os sujeitos quanto

os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis." (HALL, 2014, p.11). Essa identidade não será estável nem única, mas estará em constante formação. Dessa forma nossa identidade está fragmentada e muitas vezes é formada inconscientemente.

Segundo Stuart Hall (2014), a identidade poderá passar por alguns processos de descentração. Um desses processos será o dos grupos de "novos movimentos sociais", que surgiram após 1960. Dentre eles podemos citar o movimento feminista, as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis e os movimentos revolucionários do "terceiro mundo" (idem, p.27).

Não nascemos com identidades prontas, elas são formadas e transformadas através dos processos de representações culturais. Dentro dessas representações o espaço-tempo será remodelado trazendo efeitos sobre a forma das identidades. O espaço precisa ser concretizado e sentido; cada sociedade tem sua forma particular de lidar com esses espaços, ordenando de forma diferente um conjunto de vivências sociais que será lembrada como parcela de seu patrimônio.

> Cada sociedade tem uma gramática de espaços e temporalidades para poder existir enquanto um todo articulado e isso depende fundamentalmente de atividades que se ordenem também em oposições diferenciadas, permitindo lembranças ou memórias diferentes em qualidade, sensibilidade e forma de organização (DAMATTA, 1987, p.39).

As praças são o foco das manifestações políticas, onde se desenvolvem uma relação estrutural entre os manifestantes. Alguns manifestantes gritam mensagens para uma multidão, esses serão os gritos de ordem, sugerido pelos "puxadores[7]".

> As praças (…) servem também como ponto de encontro entre alguém que interpreta (ou inventa) uma mensagem a multidão que a recebe e cristaliza num drama que sugere ser a sociedade algo inventado pelo indivíduo que, nestes momentos, passa sua verdade para a massa (idem, p.47).

A praça foi eleita o ponto de encontro entre aqueles que interpretam a mensagem e a multidão que recebe essa mensagem; a praça também sedia o encontro entre as diferentes identidades.

Podemos observar que os protestos atuais estabelecem uma diferença em relação ao uso da praça: ela será o ponto de encontro e o ponto de chegada, pois em muitas vezes o protesto será móvel. Por exemplo, podemos citar as manifestações dos professores ocorrida no Rio de Janeiro, 2013. O ponto de encontro dos manifestantes era a praça em frente à Igreja da Candelária. Daquele ponto, os

[7] Tomo emprestado o termo "puxador" dos sambas-enredos, no qual também são conhecidos como intérpretes de samba-enredo. Chamo de "puxadores" aqueles que inventam um grito de ordem, iniciam o "microfone humano" ou fazem o jogral, lançando um grito de ordem que é repetido pela multidão a sua volta. Em 2013 o "puxador" criava um grito de ordem, a multidão poderia aprovar ou não o jargão. Se o grito fosse aprovado as pessoas repetiriam em coro o mesmo conteúdo, se rejeitassem poderiam ignorá-la ou até vaiá-la. No decorrer dos anos, os coletivos organizados determinariam melhor seus gritos de ordem e seus "puxadores".

manifestantes caminhavam pela Avenida Rio Branco e culminavam o protesto na Cinelândia, ocupando as escadarias da Câmara Municipal da cidade[8].

Pensaremos agora sobre as identidades que foram assumidas pelos músicos nos protestos de rua. Em 2013 observamos que os protestos poderiam ser formados por dois tipos de organizações musicais: "músicos solitários" ou "grupo musical". Os solitários poderiam se inserir a qualquer momento em um grupo, desde que houvesse abertura para a sua interação com os outros. Com isso, podemos ainda pensar na confluência de outra identidade: o ativista músico. Este seria o ativista que não se considera músico, mas que utiliza o instrumento como forma de fazer protesto. A fala do ativista Gabriel Souza Bastos, participante do bloco de protesto "Nada deve parecer impossível de mudar" apelidado de "Blocato do Nada", é singular nesse sentido: "Na verdade, eu sou mais militante do que músico, estou no bloco antes pela militância do que pela música" (Entrevista realizada pelo autor, 2014). Embora ambos possam ser considerados diferentes quanto ao foco inicial, participam juntos tocando a mesma música nas manifestações.

No dia 20 de junho um trombonista relatou: "Eu vi que tinha uma galera com os metais, bateria e essas coisas! E então resolvi trazer o meu trombone também." (Entrevista realizada pelo autor, 2013). Músicos que iam para as manifestações com seus instrumentos musicais acabavam por influenciar outros a reproduzir a prática e aqueles que eram influenciados se identificavam com o ato de fazer música no protesto. Essas identidades podem ser adquiridas, reconhecidas ou descobertas através de alguns mecanismos que levam o manifestante a se identificar com uma causa, algo que o faça tomar as ruas em um protesto político. Nesse caso é interessante observar a aplicabilidade da teoria da inteligência afetiva, que poderia explicar um motivador inicial para a descoberta de tais identidades.

3. Movimentos Sociais e a atuação dos grupos musicais.

Movimento social é uma expressão usada para designar mobilizações políticas com atores sociais. "Estes sujeitos reivindicam a inclusão social de segmentos marginalizados pela ordem político-jurídica, de modo a lhes conferir o conhecimento de direitos como a liberdade, a igualdade e o sufrágio universal." (BELLO, 2013, p.232). Também podemos entender a inclusão social como a inclusão de pessoas que se encontram à margem da sociedade através de projetos de inclusão social, como exemplo de medidas tomadas pela inclusão social temos o sistema de cotas para negros, indígenas e estudantes de escola pública nas universidades; a inserção de indivíduos nos meios sociais. O movimento social pode assumir um sentido mais específico ao designar os novos atores políticos. Esses serão

[8] A Cinelândia é um dos locais mais frequentados nos protestos do Rio de Janeiro, devido a seu passado histórico, em especial o triste episódio do assassinato do Estudante Edson Luis, em 1968.

movimentos coletivos heterogêneos que se relacionam com uma variedade de temas, como etnias, gêneros, sexualidade, ecologia, serviços públicos e sociais. Bello (2013) considera que é evidente uma contribuição de Gramsci no sentido de que a atuação perante o Estado só é possível a partir de uma atualização dos sujeitos políticos.

> Movimentos sociais, que formam o coletivo Resistência Urbana, iniciam hoje (8) uma série de manifestações até a Copa do Mundo para reivindicar direitos sociais e questionar os gastos públicos com o evento(...)"É o lançamento da campanha 'Copa sem Povo, Tô na Rua de Novo', cujo objetivo é denunciar as políticas abusivas e antipopulares em relação à Copa do Mundo", explicou Guilherme Boulos, integrante do Movimento dos Trabalhadores Sem-teto (MTST). Além do MTST, participam do protesto, da Resistência Urbana, Movimento Popular por Moradia (MPM) e Movimento de Luta Popular (MLP). Também compõem a ação mais de mil militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que chegaram à capital ontem (7), como parte da Jornada Nacional de Lutas pela Reforma Agrária (MACIEL, 2014).

Os movimentos sociais não serão sucessores dos partidos políticos, mas sim, agregados aos processos políticos. Esses serão os "novos movimentos sociais" que "surgem no contexto de uma crise aguda da democracia representativa e de intensas transformações no sistema produtivo capitalista" (BELLO, 2013, p.233). Esses têm como principal inovação oferecer alternativas à política tradicional e uma ênfase maior na ação direta com protestos e reivindicações atuando nos novos cenários, ou seja, as ruas, estradas e praças. Dessa forma consideramos que os coletivos[9], grupos musicais ativistas, possam se inserir atuando junto aos novos movimentos sociais pois atendem às características citadas.

Chico Oliveira que é ativista, músico e mestre de bateria do "Blocato do Nada", afirmou em entrevista que:

> O bloco é uma ferramenta a serviço dos movimentos sociais, então a gente tem essa função de ser porta-voz dos movimentos, de mudar a forma da esquerda em se comunicar. Basicamente superar o formato de manifestação tradicional, com carro de som, palavras de ordem entoadas pelo microfone de cima do carro. Às vezes com uma forma de dizer que não comunica muito, usando palavras e termos que só quem é organizado se identifica. Só de ser uma banda musical cumprindo esse papel de entoar as palavras de ordem e de animar a manifestação já é interessante (Entrevista concedida ao autor, agosto, 2015).

Esses grupos musicais, denominados "fanfarras ativistas" poderão ser conhecidos por outra nomenclatura: "neofanfarristas". O termo "neofanfarrismo" começou a ser utilizado em 2008 quando

---

[9] Segundo Melucci (1999), o coletivo é realizado no seio do movimento social, por isso, muitas vezes não é percebido como algo diferente. "São experiências realizadas no cotidiano com a realização da interlocução com outros grupos. (1999, p. 38 Apud MESQUITA, 2008, p.183) O autor aponta a distinção entre movimentos sociais e outras ações coletivas a partir de quatro eixos: a) sua continuidade; b) visão de injustiça; c) relações com processos de mudança social; d) identidade coletiva. "O movimento social se caracteriza por certo grau de continuidade na atividade que desenvolve, diferentemente de outras formas de ação coletiva marcada pela espontaneidade e efemeridade, como as manifestações de protestos. (...) A ação coletiva exige uma continuidade do movimento para que os objetivos de mudança social levantados pelos mesmos sejam, de alguma forma, concretizados" (MESQUITA, 2008, p 184).

os músicos de algumas fanfarras começaram a se considerar diferentes dos demais grupos musicais por abordar temas políticos e também por abranger uma mistura com outros gêneros musicais como funk, Jazz, Disco Music e outros ritmos da música negra (HERSHMANN; FERNANDES, 2014, p.35-36).

Um grupo neofanfarrista pode nascer de um partido político ou desenvolver seu interesse político com o tempo, de acordo com seus integrantes. Esses grupos oferecem inovações à velha prática política atuando de forma direta nos protestos, especialmente nas praças e ruas. Esses novos movimentos são construídos por atores sociais que possuem diferentes culturas, vivências, classes e realidades, ou seja, cada indivíduo é composto por várias identidades, como descrito anteriormente. Com isso, é possível que as ações dentro do grupo originem uma identidade coletiva para o movimento a partir de interesses que esses atores tenham em comum. Através do princípio de solidariedade "Esta identidade é amalgamada pela força do princípio da solidariedade e construída a partir da base referencial de valores culturais e políticos compartilhados pelo grupo, um espaço coletivo não-institucionalizado" (GOHN, 2006, p.251-252 Apud BELLO, 2013, p.234).

O músico e pesquisador Andrew Snyder[10] esclareceu que o neofanfarrismo possui uma grande tensão interna; de um lado estão os músicos ativistas, pessoas que desejam fazer parte dos movimentos sociais e também aquelas que não desejam participar de tais movimentos (dependendo do grupo essa característica poderá ser menos marcante). Dessa forma A. Snyder considera que o neofanfarrismo apesar de não demonstrar uma proposta política mais clara, ainda pode ser considerado como parte de um movimento social pois vem mudando a sociedade musicalmente. (Entrevista concedida ao autor, dezembro, 2014).

4. Transformando as ruas com música

O conceito de neofanfarrismo pode contemplar os grupos que fizeram parte das manifestações de junho de 2013 e ao longo de todo aquele ano. Alguns grupos existiram temporariamente, criados especificamente para alguns protestos. Como exemplo, podemos citar um pequeno grupo musical formado por professores em setembro de 2013, chamado de "A furiosa". O grupo acompanhava os protestos do Sindicato Estadual dos Profissionais em Educação do Rio de Janeiro – SEPE, utilizando alguns sambas-enredos com letras apropriadas, marchinhas e música popular brasileira, como a canção "Para não dizer que não falei das flores," de Geraldo Vandré.

Quando essas fanfarras estão nas ruas, reivindicam junto aos manifestantes um espaço a ser usado para uma determinada performance musical. Essa atuação nas ruas também deve levar em conta

---

10 Músico, ativista e estudante de doutorado na Universidade da California, é pesquisador do movimento de neofanfarrismo nos EUA e no mundo.

toda a infraestrutura temporária criada no dia dos protestos, incluindo barreiras criadas por policiais que restringem qualquer acessibilidade ou mesmo o direito de ir e vir. Com maior ou menor dificuldade podem finalmente ressignificar os espaços, mesmo contra a vontade das autoridades policiais. Trata-se da ocupação do espaço urbano.

Pedro Dorigo (2014), saxofonista, músico ativista e integrante do Blocato do Nada diz:

> A gente está começando agora a dominar a rua, a ocupar a rua que é um espaço público. O carnaval antigamente era de rua, começou a se elitizar um pouco e agora de uns dez ou vinte anos pra cá ele está voltando com esse movimento das fanfarras. Então eu acho que é bacana assim, essa disputa também desse espaço e ocupar esse espaço não só com a festa, com a farra, mas com ideias, com debates políticos que são proporcionados tanto pela música, que é uma linguagem também, como pelos encontros e pelos contatos que o bloco gera (Entrevista concedida ao autor, setembro, 2014).

Gabriel Souza Bastos complementa: "É a cultura de ocupação do espaço público (...) acho que o Bloco do Nada é uma ferramenta política muito interessante para ocupar o espaço público com música". (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2014).

A performance desses grupos musicais causa um grande impacto sonoro e visual, fazendo com que as pessoas que participam não pensem que estão apenas protestando, mas também passando um "bom momento juntos". Podemos entender que "This 'good time' was achieved in the late 1950s and early 1960s by connecting the subcultural and pop enthusiasms of contemporary youth with the political action[11]" (MCKAY, 2007, p.5). Dessa forma cria-se um novo entusiasmo que contagia todos os manifestantes, gerando um ambiente que poderia se equiparar ao do carnaval. Por isso, pode-se dizer que os protestos se tornaram carnavalizados. Esse benefício também potencializa os encontros e condiciona o entretenimento, unindo o ato político com a festa. A ocupação do espaço urbano reforça a solidariedade entre os indivíduos, reanimando e regenerando espaços urbanos abandonados, integrando grupos sociais excluídos que vivem nesses lugares ou nos seus arredores.

Segundo Floch (2007, p.29), a arte de rua se desenvolveu em países que já tinham tais tradições bem consolidadas, como a Polônia, Croácia e parcialmente a Hungria. Em outros países a arte de rua se desenvolveria em conflito com autoridades locais, seriam consideradas perigosas porque promoviam a desordem.

No Rio de Janeiro podemos observar que os grupos de neofanfarrismo são vistos com certa desconfiança pelas autoridades. Durante o festival Honk Rio – Festival de Fanfarras ativistas originário de Boston – realizado entre os dias 6 e 9 de agosto de 2015 em diversas praças no centro do Rio de Janeiro, houve comentários de que policiais à paisana observavam a aglomeração a fim de saber se o

[11] "Este 'bom momento' foi alcançando no final da década de 1950 e inicio dos anos de 1960, ligando os entusiasmos da subcultura e o pop da juventude contemporânea com os atos políticos (Tradução nossa).

festival e suas fanfarras de ativismo musical poderiam oferecer alguma ameaça à ordem local.

Durante o ano de 2013 e 2014 os espaços foram ocupados de forma conflituosa e não raras vezes as manifestações foram reprimidas por policiais com violência. Com o tempo, essas características mudariam, pois as fanfarras se organizariam para promover eventos nos espaços públicos e assim não sofreriam a repressão policial por fazerem um ato que se confundia com o entretenimento.

5. O nascimento do "Bonde"

Houve uma certa fragmentação entre os movimentos sociais de esquerda ao decorrer do tempo, a falta de diálogo entre os grupos chamaria a atenção do músico Thiago Kobe que observou a participação de grupos como o "Blocato do Nada" e o "Comuna que pariu[12]". Ele notou que esses grupos tinham a capacidade de agregar muitas pessoas a sua volta nos atos nos quais tocavam, pois as "pessoas que não sentariam para conversar ou falar de política em uma plenária qualquer, conseguiam fazer política juntos através da arte (Entrevista concedida ao autor, março,2015).

Thiago Kobe notou que esses grupos inovavam a arte com conteúdo político e reuniam pessoas com diferentes interesses. O músico viu a necessidade de criar uma frente artística para reunir grupos artísticos que tivessem essa característica ativista. Thiago levou a ideia para alguns amigos e assim começou a debater sobre a possibilidade de criar essa frente. Fizeram duas reuniões preliminares com seis pessoas para depois convocarem uma reunião na Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro.

Segundo Thiago Kobe, houve necessidade de criar uma frente artística que levasse título de "esquerda", assunto que foi amplamente debatido durante as reuniões dos criadores da frente artística. A maior dificuldade foi definir o que era a conotação de "esquerda" dada a enorme fragmentação e ideologias presentes nos movimentos. Precisavam dar sentido ao o termo para fazer frente ao deturpado discurso midiático e ao senso comum de que há apenas uma esquerda no Rio de Janeiro. Kobe questiona: "O que é esquerda hoje, agora, no Rio? O que é isso? Não é fixo! Claro que vai mudar de significado e a gente tem que bater no peito e tomar isso pra gente!"(Entrevista concedida ao autor, março, 2015). Com isso a frente passaria e se chamar "Bonde - Frente Artística de Esquerda".

Precisamos compreender historicamente sobre quais esquerdas estaríamos falando hoje no Rio de Janeiro e no Brasil. Em um apanhado histórico geral:

> A esquerda lutou contra os governos monárquicos, absolutistas e aristocráticos, e em favor de instituições burguesas como o governo liberal e constitucional. Tratava-se, portanto, de uma esquerda moderada, mas que sempre esteve disposta a mobilizar as massas para seus objetivos políticos. Desde o começo de sua história, a esquerda estava pronta para se tornar revolucionária (HOBSBAWM, 2009, p.91).

[12] Bloco de samba-enredo ativista que surgiu em 2009.

Durante grande parte do século XIX a esquerda esteve do lado da mudança, sempre favorável a mudanças políticas e sociais. Neste esse século houve a substituição do conceito de "massa" pelo de "classe" e o reconhecimento da existência de uma luta de classes. Camadas pobres, como os trabalhadores manuais passaram a se organizar e se aliaram a esquerda tradicional. Essa união configuraria boa parte da esquerda que existe em alguns países europeus, ou seja, uma esquerda que foi formada em torno dos movimentos operários e dos partidos socialistas (conforme explicitada por autores como SENA JÚNIOR, 2013; MARX, 2003; ENGELS, 2003). Foi somente com a Revolução Russa que tivemos a divisão da esquerda em duas grandes correntes: uma ala socialdemocrata e uma ala comunista revolucionária.

Devemos lembrar que nessa época a "teoria socialista era uma crítica da realidade capitalista, e não um projeto efetivo para a construção de uma outra sociedade" (HOBSBAWM, 2009 p.95). Os bolcheviques tentaram construir uma sociedade socialista, mas segundo Hobsbawn (2009, p.96) eles fracassaram com esse projeto, o que enfraqueceu a ideologia da ala social democrata da esquerda. Outros fatores também teriam levado a esse declínio, como a mudança da economia mundial após 1973 e a difusão de doutrinas econômicas neoliberais que criticavam a prática "corporativista" das políticas econômicas na década de 1950 e 1960. Dessa forma podemos entender que "a atual crise intelectual da esquerda tem suas raízes nessa crise das duas alas da esquerda, tanto da revolucionária-bolchevique como da socialdemocrata" (Idem, p.97)

Surgiu uma nova esquerda na década de 1960 que teve como característica a falta de uma base sólida em uma classe. Independente da classe social qualquer pessoa pode se identificar e militar por uma causa esquerdista e também não ter um projeto único, pois "Vários movimentos que se consideram parte da esquerda tendem a se concentrar em questões muito especificas" (Idem,p.98) Como exemplo disso podemos citar o movimento feminista, os ecologistas o movimento dos homossexuais e movimentos afro-brasileiros. Ainda pode-se destacar outros movimentos sociais nos anos 90: dos indígenas e dos funcionários públicos (educação e saúde), tão presentes nos protestos de 2013.

Esses jovens são motivados por uma luta em comum: a luta antineoliberal. Podemos compreender que essa nova esquerda pode se sentir abalada com a crescente política de privatização, que aqui no Brasil teve seu auge na década de 1990 com a privatização das empresas e siderúrgicas estatais no então governo de Fernando Henrique Cardoso. Tal oposição antineoliberalista propicia mais motivação para a luta, e dessa forma buscam novos meios de fazer-se política, como nesse caso, a criação de uma frente artística de esquerda.

Podemos observar que o primeiro nome "Bonde", termo comum no Rio de Janeiro para designar

grupos artísticos, especialmente grupos musicais dentro do Funk, vem de uma giria usada para designar um agrupamento, coletivo musical, ajuntamento de músicos. Além disso, termo "Bonde" é uma referência ao famoso bondinho do bairro de Santa Tereza no Rio de Janeiro, que foi desativado após um trágico acidente no dia 27 de agosto de 2011, "(...) que, além de ícone e principal meio de transporte do bairro, é um dos grandes símbolos do Rio". (CARNEIRO, 2015).

Ao assumirem que são uma frente de esquerda, também passaram a assumir a posição de resistência aos grupos intitulados de "direita". Mesmo que os grupos que façam parte da frente artística tenham algumas diferenças ideológicas, eles lutam pelas mesmas questões e com ferramentas parecidas. Dessa forma ficou definido que o Bonde é:

> (...) uma frente artística que agrega artistas de diversas linguagens, blocos musicais, coletivos de cultura, mídia ativistas, organizações da sociedade civil, movimentos sociais e militantes independentes em torno da ideia de utilizar a arte como método de ação nas ruas e nas redes para fortalecer as pautas dos movimentos populares" (Manifesto, 2015).

O Bonde é uma ferramenta para as manifestações, uma frente artística onde se reúnem grupos[13] com o mesmo interesse, organizando-se em atos de manifestação política, performances, escrachos, intervenções, etc. Essas mobilizações, marchas, concentrações e passeatas são consideradas por Gohn (2010, p.13) ações concretas com estratégias de uma pressão direta.

Diante da consolidação do que seria o Bonde, foi publicado nas redes sociais um manifesto sem autoria, produzido de forma coletiva entre seus integrantes:

> MANIFESTO
> Tem os que são reis
> E os que se sentam do lado dos reis
> Tem os que dizem: não sei
> Ou tanto faz como tanto fez
> Mas, ei...
> Tem também quem acha que é a vez
> Do peão mandar no xadrez
> E poder ter pão, terra, embriaguez
> Liberdade à vontade
> Pra balançar seus balancês
> Pra deixar de ser freguês

[13] Bloco carnavalesco Nega Endoidou (Música), Comitê Popular da Copa (Música e Literatura), Planta na Mente (Música), Comuna que Pariu (Música e arte literária), Balalaica (Literatura e Poesia), Blocato do Nada (Música), Fora do eixo (Música e fotografia), Mídia Ninja (Comunicação e fotografia), Rio na Rua (Música, comunicação, fotografia e vídeo), Mídia independente coletivo (Comunicação e vídeo), Comlurb, Vinhetando (Vídeo), Manguinhos (Vídeo e pedagógico), Concõma (Música), Reage Artista (Artes cênicas e produção), Apafunk (Música, artes visuais e produção), Sepe de Niterói (Música), Núcleo de estudos J.P. Proudon (Pedagógico), Coletivo Carranca (Comunicação e fotografia), Coletivo Mariachi (Comunicação, fotografia e vídeo), Bloco de Maracatu (Música), Central de videoativismo (Vídeo), Laboratório de comunicação dialógica (Comunicação e vídeo), Assembléia popular no Largo do Machado (Arte visual, arte literaria e arte cênica), Indionoise (Música e arte visual), Habanero (arte literária), PSOL, Rádio Rua (Comunicação), Cineclub Mate com Angu (Cinema), Maracangalha (Música), Projetação (Vídeo), Rio Maracatu (Música) e muitos outros ativistas não vinculados a grupos

> Do caraminguá de cada mês
> Um mundo feito de dinheiro?
> Ai, ai, ai... que estupidez
> Somos o Bonde do sonho, da luta e da intrepidez
> A nossa arte é doideira e lucidez
> E quer dizer para vocês
> Um mundo feito pra poucos
> Com o suor dos outros
> Tem mais é que ser inventado de novo (Manifesto, 2015)

O Bonde é uma frente artística que congrega as lutas da nova esquerda e as características dos movimentos sociais atuais, ou seja, movimentos que oferecem uma nova alternativa à política tradicional com uma ação direta de intervenção artística, atuando nas ruas, praças e estradas. Não seguem uma liderança; suas ações são decididas em plenárias. Podemos, então, considerar que se guiam por um programa que é definido coletivamente.

Poderemos usar o conceito de nebulosa "afetual" para compreender melhor esse contato entre diferentes grupos em uma nova "tribo". Segundo Maffesoli (1987, p.104) o solidarismo pode servir como pano de fundo para os fenômenos grupais, um sentimento e uma experiência que são partilhados entre os participantes e que chegam as "explosões orgiásticas", vibrando em uníssono. "O neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão (Idem, p.107). O Bonde é mais que uma reunião de indivíduos, existe uma solidariedade, o prazer de estarem juntos, de fazerem música e arte em conjunto com uma ideologia política compartilhada. Existe uma sincronia entre os participantes pois conversam, debatem e organizam programas para as intervenções artísticas na cidade. Podemos dizer que instala-se um grupismo, reforçando o processo de identificação quando "O sentimento ganha espaço, reforça sua presença no espaço público e produz uma solidariedade que não se pode mais ignorar. Estabelece-se uma ética comunitária no quadro de uma rede de comunicação." (MEIRELLES, 2006, p.144). Apesar de o termo ser utilizado pela autora para definir o processo que acontece a longo prazo em uma determinada posição geográfica da cidade, como um bairro, podemos tomar o termo por sua produção de solidariedade e ética comunitária, mesmo que temporária.

6. A primeira feira do Bonde

No dia 1º de março de 2015 aconteceu a "primeira feira do Bonde". Os coletivos que faziam parte da frente se organizaram e montaram toda a infraestrutura. Todo dinheiro usado nos gastos para a realização do evento foi arrecadado durante as reuniões do Bonde. A feira promoveu uma ocupação do espaço urbano. Para tanto foi necessário que alguns dos organizadores se comunicassem com guardas municipais informando o que aconteceria no local e qual área ocupariam, legitimando assim o

uso do espaço público.

Nesse dia, marcaram presença a Anistia Internacional, coletando assinaturas como abaixo-assinado contra a morte de jovens negros; o Movimento dos Sem Terra (MST) vendendo alguns produtos agrícolas; o Ocupa DOPS, conscientizando sobre os crimes da ditadura; o Instituto Políticas Alternativas para o Cone Sul (PACS), apresentando problemas correntes na baía de Sepetiba e em Santa Cruz[14]. O Coletivo Osmótico realizou algumas performances no decorrer das apresentações e a peça "Asfixia" foi encenada com as performers Amanda Calabria e Nathalia Cantarino, retratando o corpo da mulher, a violência e as relações de poder.

A feira contou com a presença de diversos grupos musicais ativistas que dariam sua contribuição à frente artística. Estavam presentes o bloco Planta na Mente, o bloco Comuna que Pariu, o bloco APAFUNK (Associação dos Profissionais e Amigos do Funk), a banda de forró Noites do Norte e fechando a noite o bloco Blocato do Nada.

Figura 1: O bloco Planta na Mente – 6/3/2015 – Foto: Breno Crispino

O bloco Planta na Mente nasceu no final de 2010 e fez sua primeira atuação no carnaval de 2011. O grupo surgiu a partir do encontro de estudantes de história na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, (Unirio) com a intenção de criar um bloco de carnaval que levasse a bandeira da

[14] Regiões na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. A baía de Sepetiba sofre com a poluição, recebendo esgoto sem tratamento dos bairros dos arredores. O bairro de Santa Cruz sofre com a ocupação desordenada, políticas públicas mínimas, avanço da criminalidade e ocupação por complexos industriais descomprometidos com a população e com o meio ambiente.

legalização da maconha, agregando usuários (maconheiros e maconheiras) voltados à cultura canábica[15]. O crescimento da Marcha da Maconha foi um ponto positivo para a evolução do grupo, pois no momento os integrantes do Planta na Mente não militavam pela causa. O bloco se tornou um coletivo gerando debates sobre o proibicionismo e criminalização do uso da maconha. Ele começou, então, a se articular com outros movimentos sociais.

O Comuna que Pariu é um grupo que existe desde 2009, aproximadamente. Pertencia a um braço do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que inicialmente contratava uma bateria para fazer seus desfiles políticos. Em 2013 começaram a fazer oficinas e a formar a sua própria bateria. Alguns dos integrantes atuaram como professores e formaram assim outros músicos para compor o grupo. O número de integrantes foi crescendo e em 2015 contabilizou a participação de 70 músicos. O Grupo segue a formação de samba-enredo e possui duas puxadoras: Nina Rosa e Marina Ires. O Comuna que Pariu tem como característica a presença significativa de mulheres. A cada ano o Comuna que Pariu muda o tema, tal como fazem as escolas de samba. Em 2014 o tema era a "Copa que pariu" e ano de 2015 foi o "Lugar de mulher é onde ela quiser" que aborda as questões do feminismo, gênero e sexualidade.

A APAFUNK surgiu em 2008 com a proposta de defender o direito dos funkeiros e funkeiras. Tem como objetivo debater sobre o preconceito e criminalização do gênero. É um debate político que trata o problema do preconceito contra a cultura funk, pois é imaginada pelo senso comum como "poluente", "degenerada" e uma ameaça à cultura "oficial e dominante". "Os funkeiros, imaginados como uma ameaça poluente, agora são parte de um novo folclore urbano." (YÚDICE, 2004, p.181). Por isso a APAFUNK cria o debate em torno do gênero e inclui no repertório do bloco alguns funks conhecidos pelos cariocas. Da mesma forma o "Blocato do Nada" também utiliza o funk como seu repertório principal.

"O Bloco do Nada deve parecer impossível de mudar", apelidado de "Blocato do Nada", surgiu da reunião de alguns comunicadores com a intenção de trazer política para a arte e arte para a política. Os ensaios começaram em novembro de 2012 e saíram pela primeira vez no carnaval de 2013, ou seja, um pouco antes de eclodirem as manifestações de junho daquele mesmo ano. O Blocato busca trazer novos métodos na forma de se fazer política no Rio de Janeiro, utilizando o músico ativismo como principal característica do grupo; dessa forma procuram "oxigenar" as velhas práticas políticas que só utilizavam os carros de som e os gritos de ordem.

Os grupos da frente artística demonstram sua fluidez e heterogenia, dessa forma podemos observar como os movimentos de esquerda são fragmentados e ricos com seus discursos. Cada grupo musical é voltado para determinados assuntos específicos, o que não os impede de dialogar entre si. O

[15] Cultura canábica que inclui o uso religioso e medicinal.

Blocato do Nada, por exemplo, aborda a temática da liberação da maconha, dialogando assim com o Planta na Mente. Assim como o Comuna que Pariu usa batidas de funk, dialogando com o APAFUNK e com o Blocato do Nada. Embora cada bloco possa representar uma luta especifica, eles sempre estão dialogando e dando apoio uns os outros.

7. Considerações finais

Através das identidades pessoais nos identificamos com determinados grupos ou movimentos. As pessoas criam uma compreensão do espaço que os cerca. Essa percepção é chamada por Hall (2014, p.40) de "compreensão espaço-tempo". Também não podemos ignorar o impacto da globalização sobre a identidade, pois o espaço e o tempo são coordenadas básicas de todos os sistemas de representação, incluindo a influência que recebemos quando somos impelidos a tomar as ruas em protesto. A música e o evento do bonde seguem a representação no espaço e tempo, pois são apresentados através destas dimensões possuindo começo, meio e fim. A identidade está profundamente envolvida no processo de representação e todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólico.

Grupos musicais acompanham os manifestantes e os movimentos sociais fornecem a eles uma nova forma de voz, um jeito novo de se fazer politica. Todos juntos se apropriam das ruas e praças, os músicos embalam os sentimentos de todos os manifestantes com a música que tocam. São experimentações sociais, atividades criativas e inovadoras no campo sociocultural pois recriam diante da adversidade da situação enfrentada. As manifestações da década de 1990 focalizam o processo de globalização e seus efeitos na política do modelo neoliberal, conhecido como "efeitos perversos da globalização econômica" (GOHN, 2010, p.14) Podemos observar novas propostas para à manifestação de rua e a diversidade de organizações. A forma de comunicação mudou, o meio on-line se tornou essencial para esses ativistas. "Celulares e diferentes formas de mídia móvel passaram a ser meios de comunicação básicos e o registro instantâneo de ações transformou-se em arma de luta, em ações que geram outras ações como resposta" (Idem, p.17).

Hobsbawn (2009) ao observar o século XX não tinha ideia de que efeitos a politica teria em alguns jovens no século seguinte, dizia que "a despolitização dos jovens é um dos problemas mais óbvios e complexos de nossa época. Não é nada claro qual será o papel dos jovens na política do século XXI (p.104). Talvez hoje, se ainda estivesse vivo, poderia escrever uma nota sobre a crescente politização dos jovens e sua forma de organização.

A frente artística é criada visando reunir esses grupos e assim agregar todos em uma nebulosa "afetual" ainda mais forte. Os participantes sentirão o pertencimento ao grupo, esses indivíduos

pensarão como parte de uma coletividade com símbolos que expressam valores, dessa forma a frente artística começara a ser construída.

Podemos observar que um dos pontos mais delicados desse artigo foi sobre o envolvimento de um músico (e também folião) com o ato político. Buscamos demonstrar que seria mais interessante entender esse sujeito através do processo que o levaria até as ruas e como ele se envolveria com a música a sua volta. Uma vez contatado as manifestações, não permitirá que o indivíduo saia desse ambiente alienado, sem consciência do que acontece a sua volta. Com o retorno desses novos movimentos sociais. Podemos destacar dois pontos característicos: a reivindicação ética dos políticos profissionais e a vigilância sobre a atuação estatal/governamental criando atenção para uma maior fiscalização sobre o bem público, como os impostos arrecadados e o seu mal gerenciamento.

Como podemos ver, até mesmo o nome da frente artística, intitulado “Bonde” tem sua intenção de crítica, contra a paralisação do bonde de Santa Tereza e contra todas mazelas do Estado para lidar com a situação do bonde lotado que descarrilhou, matou 5 pessoas e feriu outras 57, paralisando o serviço desde então[16].

A proposta desse artigo de compreender a atuação do músico ativista e do ativista músico nos movimentos socais e nos protestos de rua, abre o debate, as análises e pesquisas cada vez mais detalhadas sobre a forma de se fazer música politicamente engajada no Brasil.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Gabriel Souza. Depoimento. [10 de setembro, 2014]. Rio de janeiro. Entrevista concedida ao autor.

BELLO, Enzo. *A cidadania na luta política dos movimentos sociais urbanos*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2013.

CANDIDA, Simone. *Bonde*: começam os testes para integrar a Lapa a Santa Teresa. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <http://oglobo.globo.com/rio/bonde-comecam-os-testes-para-integrar-lapa-santa-teresa-17835774?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=O+Globo>Acesso em 30 de out de 2015.

CARNEIRO, Júlia Dias. *Depois de quatro anos, Santa Tereza vive ´alegria tímida´ com a volta do bondinho*. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/07/150727_bonde_rio_jc_lk >Acesso em 19 de out de 2015.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança*: movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Quarta

[16] Até a última revisão desse artigo, uma notícia veiculada pelo portal de notícias G1 dizia que haviam começado os testes com uma viagem inaugural. (CANDIDA, 2015) Também pude observar que um bondinho transitava pela Lapa em meados do mês de outubro.

edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_________________. *A casa & rua*: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

DORIGO, Pedro. Depoimento. [10 de setembro, 2014]. Rio de janeiro. Entrevista concedida ao autor.

Entrevista: Depoimento. [20 de junho, 2013]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao autor.

FLOCH, Yohann. *Street Artists in Europe*. Brussels, European Parliament Directorate-General for Internal Policieis of the Union, 2007.

GOHN, Maria da Glória. *Movimentos sociais no início do século XXI*: antigos e novos atores sociais. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

______________________. *Sociologia dos movimentos sociais*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HERCHMANN, Micael. FERNANTES, Cintia Sanmartin. *Músicas nas ruas do Rio de Janeiro*. São Paulo: Intercom, 2014.

HOBSBAWM, Eric. *O novo século*: entrevista a Antonio Polito. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HONK, RIO. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <https://neofanfarrismo.wordpress.com/honk-rio//>Acesso em 19 de out de 2015.

KOBE, Thiago. Depoimento [1 de março, 2015] Rio de janeiro. Entrevista concedida ao autor.

KRASNOYEV, Bruno. O *gigante acordou... rosnou, virou pro lado e dormiu de novo.* 2013. Disponível em <http://noticias.r7.com/blogs/ta-lendo-por-que/o-gigante-acordou-rosnou-virou-pro-lado-e-dormiu-de-novo-20130717/>Acesso em 19 de out de 2015.

MACIEL, Camila. *Movimentos sociais iniciam hoje série de protestos até a Copa do Mundo*. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <http://www.ebc.com.br/noticias/brasil/2014/05/movimentos-sociais-iniciam-hoje-serie-de-protestos-ate-a-copa-do-mundo> Acesso em 19 de out de 2015.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

Manifesto. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em h<ttps://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=629341397198684&id=559155700883921> Acesso em 19 de out de 2015.

MARX, Carl; ENGELS, Friedirch. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

MCKAY, George. *A soundtrack to the insurrection*: street music, marching bands and popular protest. Parallax, Volume 13, p. 20-31, 2007.

MEIRELLES, Regina. A Questão de Proxêmica no Samba. Revista Academia Nacional de Música, Vol. XVII, p.141-152, 2006.

MESQUITA, Marcos Ribeiro. Cultura e política: A experiência dos coletivos de cultura no movimento estudantil. Revista Crítica de Ciências Sociais. 81, p.179-207, 2008.

OLIVEIRA, Chico. Depoimento. [9 de agosto, 2015]. Rio de janeiro. Entrevista concedida ao autor

PANFLETO. Planfleto do LSR- Liberdade, Socialismo e Revolução, 2013. Site disponível no panfleto <www.lsr-cit.org> Acesso em 6 de dez de 2015.

SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias de. Por linhas tortas: controvérsias marxistas sobre a leitura e recepção de Gramsci no Brasil. Gramsci no limiar do século XXI, Campinnas, p. 17-44 , 2013.

SNYDER, Andrew. Depoimento. [12 de dezembro, 2014]. Rio de janeiro. Entrevista concedida ao autor

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Nzikitanza[1]

A piece on the resistance against the MUOS in Niscemi, Sicily

Marcello Messina[2]

Universidade Federal do Acre (Brazil)

CAPES

Abstract: *Nzikitanza* for accordion, violin, cello and tape was written in 2012 as a reflection on the deployment of Sicilian territory for NATO and US military operations. In particular, the piece was inspired by the then newly formed resistance committee against the MUOS in Niscemi. This brief commentary will illustrate *a priori* and *a posteriori* reflections on the status of the piece as a contribution to forms of antagonistic culture.

Keywords: Sicily, resistance, demilitarization, MUOS, composition.

---

[1] The title of the piece means "continuously" in Sicilian. Submitted on: 12/09/2015. Approved on: 20/11/2015.

[2] Marcello Messina is a Sicilian composer and academic based in Rio Branco, Acre, Brazil. He holds a PhD in composition from the University of Leeds (UK), and is currently Assistant Professor at the Universidade Federal do Acre under the PNPD/CAPES scheme. He is also recipient of the Endeavour Research Fellowship at Macquarie University, Sydney, Australia. His music is published by MAP Editions, the University of York Music Press and Huddersfield Contemporary Records. Email: marcellomessina@mail.ru

The piece *Nzikitanza* for accordion, violin, cello and tape was written in 2012 and premiered on May 28th of the same year by the Red Note Ensemble at the Traverse Theatre in Edinburgh, Scotland.[3]

When writing *Nzikitanza*, in spring 2012, I had just witnessed the launch of some Canadian military aircrafts from Trapani Airport, a civilian airport in Sicily: the aircrafts headed towards Libya, as part of the NATO Operation Unified Protector. In the same period, the project of constructing the MUOS, a military communications satellite system owned by the US Navy, near the town of Niscemi, was reaching its final stages. This in turn triggered the organized resistance of various groups of Sicilian citizens, who founded the NO MUOS committee (LA LOTA, 2012).

The piece reflects on the resistance against the deployment of Sicilian territory for NATO and US military operations, which persists since the end of World War II despite the prescribed demilitarization of Sicily ruled by the 1947 Paris Peace Treaty (MANCUSO, 2009, p. 45). The word "nzikitanza" is a Sicilian expression that means "continuously" or "uninterruptedly" and is used here to refer to the tireless resistance against the military exploitation of the Sicilian territory. This resistance has been perseverant throughout post-WWII history, and its most tragic episode was the murder of anti-missile protest leader Pio La Torre in 1982, which still raises suspicions as to the US-based interests that might have been behind it (AMADORE, 2012).

The piece responded to a precise call for scores, which prescribed the exclusive use of a 4/4 time signature throughout the piece and the employment of a pre-recorded tape part. I tried to use these constraints as creative opportunities, for instance using the rhythmic staticity prescribed by the call to express a sense of stubbornness and perseverance; or by using some repeat bars in a slightly asymmetrical manner, in a way to break the musical phrase and render an idea of unstable cyclicality (bb. 20-26); or, finally, by using the tape part to evoke both an atmosphere of serious protest (by using samples from various demonstrations), and of a bold and derisory attitude towards authority (by using various slapstick sound effects).

The NO MUOS protest has been constantly based on all these elements: an obstinate perseverance that coexists with the consciousness of its inoffensiveness; the coexistence with a cyclical alternation between quiet phases and sudden crises (police interventions, legal sentences, etc.); finally, a derisory attitude towards higher authorities that does not attenuate the seriousness of the protest.
Figure 1 shows a protest staged by activist Turi Vaccaro Cordaro in April 2013 to symbolically impede access to the MUOS construction site: the protester simply lays in front of a police car, playing the

[3] A recording of the piece is available at https://youtu.be/OlgS-UhSb0k

recorder and apparently disorienting the officers, who seem to struggle to figure out what to do in response (MOCCIARO & FIASCONARO, 2013).

Fig. 1 – Turi Vaccaro Cordaro's protest in April 2013 (photo published with permission of its author Giuseppe Fiasconaro)

Nzikitanza aspires to the same status as Vaccaro Cordaro's protest, namely that of an inoffensive, yet intensely symbolic act, capable of expressing utter indignation while also attempting to convey artistic content.

ACKNOWLEDGMENTS

Many thanks to Red Note Ensemble's John Harris, Robert Irvine, Jackie Shave and Andreas Borregaard for premiering *Nzikitanza*. Thanks to Giuseppe Fiasconaro for letting me publish his photo.

REFERENCES

AMADORE, Nino. Trent'anni fa l'omicidio di Pio La Torre, ucciso dalla mafia legata ai poteri forti. Verso riapertura inchiesta. *Il Sole 24 Ore*. 30 April 2012. <http://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2012-04-30/trentanni-omicidio-torre-leader-152550.shtml?uuid=AbDU5lVF>

LA LOTA, Giuseppe. No Muos a Niscemi. Nasce comitato per contrastare l´impianto. *Corriere di Ragusa*. 7 March 2012. <http://www.corrierediragusa.it/articoli/attualit%E0/vittoria/17023-muos-a-niscemi-no-grazie-nasce-comitato-per-contrastare-linstallazione.html>

MANCUSO, Davide. *Pio La Torre: Una vita per la Sicilia.* [Thesis]. Università di Palermo, 2009.

MOCCIARO, Ivan and Giuseppe Fiasconaro. No Muos, nuovi scontri a Niscemi: La polizia solleva di peso i pacifisti. *La Repubblica*. 29 April 2013. <http://palermo.repubblica.it/cronaca/2013/04/29/foto/no_muos_nuovi_scontri_a_niscemi_la_polizia_solleva_di_peso_i_pacifisti-57740555/1/>.

Marcello Messina

Nzikitanza

for accordion, violin, cello and tape

MESSINA, Marcello. Nzikitanza: a piece on the resistance against the MUOS in Niscemi, Sicily. (Partitura/Score). Revista Vórtex (Dossiê Som e/ou Música, Violência e Resistência – Org.: GUAZINA, Laize), Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.208-223

MESSINA, Marcello. Nzikitanza: a piece on the resistance against the MUOS in Niscemi, Sicily. (Partitura/Score). Revista Vórtex (Dossiê Som e/ou Música, Violência e Resistência – Org.: GUAZINA, Laize), Curitiba, v.3, n.2, 2015, p.208-223

Performance notes

Instructions

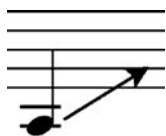
Extra equipment: mixing desk or audio interface with two or more outputs. Headphones for each instrumentalist, three-way splitter for the headphones jacks. The tape part is contained in a single .mp3 file, available at http://dl.dropbox.com/u/15191503/Nzikitanza%20backing%20track.mp3

The left channel of the .mp3 file contains a click track, to be sent just to the headphones provided to the players; the right channel of the file consists of the actual tape part, which is to be played back to the audience alongside the instrumental part. Before the actual start of the tape part, the click track will beat 2 empty bars: the performers will start playing at the beginning of the 3rd bar.

For any problem, please feel free to contact me at marcellomessina@mail.ru

A recording of the piece is available at https://youtu.be/OlgS-UhSb0k

Strings

scratch Bow with very high pressure with no distinguishable pitch. A way of doing it is by damping the string while bowing it. The triangle-shaped noteheads used in correspondence of this indication do not indicate the position to be stopped on the string, but just the string to be used.

Glissando as high as possible in pizzicato technique

~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ = vibrato

Accordion

bellow shake

Notation for the performance of a bellow shake tremolo.

~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~~ = vibrato

Too big for the door

2013

Fernanda Aoki Navarro

University of California San Diego

Fernanda Aoki Navarro é compositora e pianista, nascida em São Paulo, Brasil. Estudou composição na Universidade de São Paulo, mudou-se para os Estados Unidos em 2011. Fez mestrado na *University of California Santa Cruz* e recentemente é doutoranda pela *University of California San Diego*. Fernanda trabalha com música acústica e eletroacústica, performance, instalação sonora e não acha que biografias em 250 palavras tornem sua música mais interessante. Fernanda não gosta de ser reduzida a um gênero, não sabe sambar, procrastina para escrever notas de programa, não sabe como reagir quando recebe elogios ou críticas, vai ao cinema toda semana, toma café todos os dias. (Foto/Crédito: Felipe Rossi)

Website: fernandanavarro.net

Email: nandanavarro@gmail.com

Na universidade em que estudo todos os alunos de composição passam por um "júri" no primeiro trimestre do curso. Os compositores escrevem peças que serão julgadas por uma banca de professores de composição que sentam-se juntos de todos os alunos de composição do departamento e começam a falar sobre as peças do "jury concert". Críticas, perguntas, alfinetadas, debates, brigas, nervosismo, julgamento, hierarquia, música. Depois de uma semana, sai o resultado e os novos compositores sabem se ganharam um A, B, C ou F no primeiro seminário de composição como alunos de pós-graduação da UCSD.

Eu me sentia oprimida pelo processo de júri, revoltada por ter de me submeter a um julgamento de uma banca e irritada pelo fato de uma composição ganhar nota entre dez e zero. Tudo isso fermentando em mim e o fato de o meu escritório não ter janelas me fizeram ter um sonho meio esquisito: uma criatura de madeira estava presa dentro de uma sala de madeira, cuja única porta era menor do que a criatura. A criatura tenta sair pela porta, mas percebe que a porta é muito pequena; tenta abaixar, passar de lado, dobrar-se, ajoelhar-se e nada: não consegue passar. Lentamente percebe que o único jeito de sair da sala é arrebentando-se até que se torne pequena o suficiente para passar. Freneticamente começa a rodopiar e bater-se contra todas as paredes, até que partes do seu corpo começam a quebrar. Enquanto se debate para esfarelar-se e tornar-se "cabível", percebe que está dançando à música que está produzindo com os sons de seu próprio corpo e das estruturas da sala.

Matt Kline é aluno de performance em música contemporânea na UCSD, pratica 8 horas por dia, é incrivelmente cheio de energia, improvisa, compõe, ama seus sobrinhos pequenos, fala sobre arcos, técnica, afinação e contrabaixos com tanto entusiasmo que convence qualquer um de que o contrabaixo é o mais intrigante instrumento do planeta. Quando conheci o Matt, quis trabalhar com ele imediatamente.

Nos encontramos algumas vezes e ele me mostrou técnicas variadas com arco, posições que facilitam produção de harmônicos, "hammer on/pull off"… Enquanto eu o via tocar, percebi que seu anelar da mão esquerda tinha um tremor. Me explicou que andava praticando muito e que um nervo qualquer do seu dedo estava de mau humor. Decidi que daria ao Matt uma peça em que ele não precisasse usar os dedos da mão esquerda para pressionar as cordas, em que ele nunca precisasse usar o arco, e que ele pudesse usar toda a sua energia corporal para dançar com o contrabaixo.

Em relação aos aspectos técnicos, *Too big for the door* lida principalmente com: trabalho em colaboração entre compositora e performer/improvisador; exploração dos limites físicos do instrumento e do performer; incorporação de idiossincrasias tanto do instrumento quanto do performer no processo composicional; fiscalidade do instrumento e corporalidade do performer como originadores (e não apenas resultantes) de materiais, formas e processos composicionais; negociação entre notação descritiva e prescritiva. 500 palavras... Nem sempre são suficientes!

Registro

youtu.be/7rvi5rpFX78

Ficha técnica:

Matt Kline - contrabaixo
Registro da performance ao vivo de *Too big for the door* realizada durante concerto no Conrad Prebys Music Center (Concert Hall), University of California, San Diego, EUA, 2014

Documentação

• Mapeamento do corpo do contrabaixo em *Too big for the door* .
Esboço feito à mão.

• Udu e contrabaixo: pesquisa sobre corpos percussivos, metáforas entre corpo humano, corpo feminino, corpo dos instrumentos.
Esboço feito à mão.

• Partitura parcial de *Too big for the door* (alguma páginas foram removidas).
Edição: Fernanda Aoki Navarro.
Versão: janeiro de 2014.

Mapeamento do corpo do contrabaixo em *Too big for the door*

Udu e contrabaixo: pesquisa sobre corpos percussivos, metáforas entre corpo humano, corpo feminino, corpo dos instrumentos

too big for the door.

(for double bass)

Fernanda Aoki Navarro
2013

...too big for the door.

For Matt Kline.

San Diego, December 13, 2013

too big for the door.

for double bass

Fernanda Aoki Navarro

4/4
♩=75
l.v.
(Put left arm around the strings in order to dampen them)
Strings
I
II
III
IV
pizz.
fffff
Choose a pulse and play it constantly with your left hand on the shoulder of the bass, while your left arm dampen the strings. The pulse can be at any speed between moderately fast and fast and should vary as little as possible in dynamic, speed and timbre.
Body
Sh Shoulder
Ch Chest
"f" Hole
Strings
Br Bridge
TP Tail Piece
ff
fffff

Strings
I
II
III
IV
pizz.
fff
Body
Sh
Ch
Br
UBr
TP
*Under Bridge
3:2

*hit the strings with left arm
and keep the arm around the strings
in order to dampen them
*let the strings
vibrate
I
II
III
IV
Sh
Ch
Br
TP
UBr
pizz.
lv≈

*Please do not accentuate beats, unless it is marked.

22
8
end
neck
nut
I
II
III
IV
Sh
Ch
Br
TP
*Hold strings with
harmonic pressure
p
ffff
31
8
end
neck
nut
I
II
III
IV
Sh
Ch
Br
TP
mp
ffff

17/8
7/8
10/8
end
neck
nut
nat. harm. 1
nat. harm. 4
nat. harm. 1
I
II
III
IV
Sh
Ch
Br
TP
mp
ff
ffff
ffff
ffff
15/8
5/8
9/8
nat. harm. 2
nat. harm. 3
nat. harm. 1
mp
fff
mp
ffff
p
ffff
pp
ffff

21/8
end
neck
nut
I
II
III
IV
Sh
Ch
∫
IIII
Br
TP
pp
ff
ffff
OFb
Ch
Sh
Fb
3:2
30/8
l.h.
r.h.
l.h.

end
neck
nut
I
II
III
IV
Sh
Ch
∫
IIII
Br
TP
pp
ffff
OFb
dampen the strings with left arm.
pull left arm and produce the pizz
in an unified and fast gesture.
Fb
ff
fff
ffff
fffff
pizz.

5 Peças para Microvocalidades

2013-14

Flora Holderbaum

Universidade de São Paulo

Flora Holderbaum é violinista, compositora e performer da voz. Trabalha no âmbito dos processos intermidiais entre a música e a poesia, com ênfase na Poesia Sonora e suas intersecções com a Música Experimental e Eletroacústica. Escreve mensalmente uma coluna sobre Poesia Sonora na revista de cultura eletroacústica *linda*, braço editorial do *NME*, em São Paulo. Participou de eventos como performer e compositora no Brasil e no exterior, entre eles o Festival Mônaco Eletroacoustique (2013), a II Bienal de Música Hoje de Curitiba (2013) e o Evento Membrana (Florianópolis, 2014), neste último performando a *Ursonate* de Kurt Schwitters. É Bacharel em Artes Plásticas-Pintura e Gravura (2006) e em Música-Violino (2014), ambos pela UDESC. Mestre em Música-Teoria Estética e Criação pela UFPR (2014). Atualmente é doutoranda em Música-Sonologia pela USP, onde desenvolve uma pesquisa sobre voz e mediação tecnológica, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Iazzetta, junto ao NuSom - Núcleo de Pesquisas em Sonologia. (Foto/Crédito: Ricardo Garcia).

Website: soundcloud.com/flora-holderbaum

Email: florafh2@gmail.com

5 *Peças para Microvocalidades* são 5 miniaturas (de aproximadamente 1 minuto cada) extraídas de um processo composicional mais amplo. Esse processo teve início com a escrita do poema *Poço B'arthesiano ou Onda de Stylo Ga(l)go (2013)*, composto a partir de leituras sobre a noção de *escritura* em Barthes e Deleuze, bem como dos conceitos de *língua menor* e *gagueira da língua* de Deleuze e Guattari. O poema foi disparado especificamente quando me deparei com a seguinte frase de Gilles Deleuze: "Como nomear essa linha de crista em direção à qual toda a língua se tenciona, modulante?"[1] Este poema deu origem a uma peça eletroacústica, de mesmo nome, e esta deu origem, depois, a *5 Peças para Microvocalidades.*

Nesse processo, primeiro fui para o estúdio gravar a leitura do poema, quando experimentei as variações possíveis dos enunciados, as repetições da gagueira, a sonoridade da "escri cri tura" das letras. Elaborei aliterações, paranomásias, processos de reversão das palavras, repetição intensa, ritmos aditivos ou subtrativos, exercícios de respiração, movimentos de corpo, diferentes ânimos ou estados emocionais etc. Outro recurso utilizado foi entoar a voz dentro da cauda de um piano, com o pedal de ressonância abaixado, obtendo uma ambiência toda particular, anasalada e cheia de harmônicos. Também me movimentei de diversos modos na sala de gravação, para gerar espacializações.

Num segundo momento, passei a editar esse material gravado no computador, procurando os motivos e gestos vocais para encadear seções mais longas, caminhos que o som indicava nos indícios da voz, compondo assim a peça *Poço B'arthesiano ou Onda de Stylo Ga(l)go (2013).* Neste ponto, percebi que a peça em si não estava definida como gostaria, mas que possuía trechos que me interessavam muito. Então decidi extrair partes dela e combiná-las em novas peças, agora focando na questão de uma *vocalidade mínima* ou *microvocalidade*, a partir de questionamentos de como rastrear ou traçar vocalidades num nível micro-sonoro. Como pensar, cantar e tocar um grão sonoro como um traço de vocalidade?[2] Pensei assim na maquinação dessa voz através da síntese granular e por procedimentos de micro-edição desses grãos e texturas.

O que faço nestas peças é procurar os vestígios de uma vocalidade mínima antes e depois da linguagem; estender as reverberações, rastrear as ressonâncias e os aglomerados de grãos vocais, as transformações e direcionalidades entre o timbre vocal e outros timbres, tempos e sonoridades próprios da manipulação eletrônica. Procuro obter um material sonoro das forças vocálicas da poesia e trabalhá-lo como música, criando assim um substrato sonoro que não se configura apenas pela nota de altura definida e rítmica proporcional de nossa treliça tonal de 'altura-duração', mas como um complexo sonoro, textural e gestual entre a fala, a poesia, os sons do corpo e sons eletronicamente manipulados.

---

[1] DELEUZE, Gilles. *Uma nova estilística.* Prefácio. In: PASSERONE, Giorgio. La Linea astratta: Pragmatica dello stile. Milano, Guerini Studio, 1991, pp. 9-13.

[2] Questão derivada através de uma conversa com o amigo e compositor Rodolfo Valente sobre a relação entre o meu trabalho com microvocalidades e o livro *Microsound* (2001), de Curtis Roads.

Registro

soundcloud.com/flora-holderbaum/sets/5-pe-as-para-vocalidades-m

Ficha técnica:
1. Microvoz I
2. Miniatura Vocal II
3. Escri3ura
4. Escritura IV e V

Arte vocal: Flora Holderbaum
Gravação e auxílio técnico: Lilian Nakao Nakahodo
Concepção, edição, mixagem e finalização: Flora Holderbaum

Gravação das amostras realizada no estúdio do Centro de Artes (DeArtes) da UFPR, Curitiba, Brasil
Instrumentos utilizados como ressonadores por extensão: piano de cauda e caixa de bateria

Foram utilizados para elaboração de *5 Peças para Microvocalidades* o aplicativo Granulab e o software livre de produção, gravação e edição de áudio e MIDI Reaper, versão 2013 para Windows 64 bit.

Documentação

• Peça *Poço B'arthesiano ou "onda do estylo ga(l)go" (2013)*
soundcloud.com/flora-holderbaum/po-o-barthesiano-ou-onda-de

• Poema *Poço B'arthesiano ou "onda do estylo ga(l)go" (2013)*
Este e outros poemas de Flora Holderbaum estão disponíveis no blog *Poema que A-Flora*
poemaqueaflora.blogspot.com.br

• Dois conceitos que atravessam *5 Peças para Microvocalidades*: *língua menor* e *gagueira da língua*
A partir de fragmentos de Gilles Deleuze e Félix Guattari

Poço B'arthesiano ou "onda do estylo ga(l)go"

Como nomear essa linha de crista em direção à qual toda a língua se tenciona, modulante?

Gilles Deleuze

Da crista da língua ao vale da palavra
Pálida palavra!
Que veloz-mente cai e Crista-liza
O estrelado estriado
Vale
Da ex-crista
(v-b)ale'ada
Com-valida
Com-valha
Com-falha
com-falada
Ou com-
(v-f)alecida
vala:
ou valída
ou fada(da).
Do escrito à risca
Ex-cristo ao risco
Sem cristo ou com
(Cr) isto
Icto
Cri cri
E
tu
Ecriture
Na crista da onda
Cristar e E-cristar
Va('le'r e desVê'La('r (!)
Dês cristalizar o
Cristo e
Excristo
Riscar e piscar
A e-crista
O e-cristo

Escrita - escrit'o-Ur(r) a!

E cur(r)a!

Es-cri-cri-t'u-rra

Língua menor

"O modo maior e o modo menor são dois tratamentos da língua: um, consistindo em extrair dela constantes; outro, em colocá-la em variação contínua."

"Os negros americanos não opõem o *black* ao *inglês*, fazem com o americano, que é sua própria língua, um *black-english*. [...]
As línguas menores não existem em si: existindo apenas em relação a uma língua maior, são [...] investimentos dessa língua para que ela devenha, ela mesma, menor. Cada um deve encontrar a língua menor, dialeto ou antes idioleto, a partir da qual tornará menor sua própria língua maior."

Fragmentos de Deleuze, Guattari, 1995, pp. 54-57

Gagueira da língua

"A questão não é ser 'bilíngüe', 'multilíngüe', a questão é que toda língua é tão bilíngüe em si mesma, multilíngüe em si mesma, que se pode gaguejar em sua própria língua, ser estrangeiro em sua própria língua, ou seja, levar sempre mais longe as pontas de desterritorialização dos agenciamentos."

Fragmento de Deleuze, Parnet, 1998, pp. 94

"Proust dizia: as obras-primas são escritas numa espécie de língua estrangeira. É a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala. Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua, diferente da sua. Ser bilíngüe, multilíngüe, mas em uma só e mesma língua, sem nem mesmo dialeto ou patuá."

Fragmento de Deleuze, Guattari, 1995, p. 45

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diáologos*. São Paulo: Escuta, 1998.

Août/Magnétique

2014

Julia Teles

Julia Teles é técnica em áudio pelo IAV e bacharela em Composição Eletroacústica pela UNESP, tendo concluído o curso em 2012. Na universidade, foi aluna de Flo Menezes e Alexandre Lunsqui, além de ter contato com diversos compositores visitantes, como Annette Vande-Gorne, Barry Truax, entre outros. Em 2011 passou a integrar o grupo *NME*, atuando na área de produção e composição de obras para concertos, tendo estreado as obras *Espasmo*, *Bezimiani*, *Miração; chá de coca*, *Transposição: dois pontos* e *Começo-fim* em concertos do grupo em diversos espaços culturais do estado. Em 2009 iniciou seu estudo do theremin, instrumento com o qual realiza trilhas ao vivo, performances, improvisações, entre outras coisas. Em 2014 cursou composição acusmática sobre suporte analógico em um curso intensivo ministrado por Annette Vande-Gorne no *Musiques et Recherches*, na Bélgica. Atualmente faz parte do coletivo teatral *28 Patas Furiosas*, situado em São Paulo, tendo criado a trilha sonora e operado o som do primeiro espetáculo do grupo, *lenz, um outro*. Há cerca de três anos atua como editora de som autônoma, tendo trabalhado principalmente no cinema (14 longas-metragens), realizando foleys e edição de som como assistente do sound designer Edson Secco. (Foto/Crédito: Beatriz Moura).

Website: soundcloud.com/juliateles
Email: juliatelesb@gmail.com

A peça *Août/Magnétique* é uma peça de exploração e descobrimento da técnica analógica de composição de música eletroacústica que, apesar de ter sido deixada para trás há relativamente pouco tempo – tendo sida substituída pela tecnologia digital –, raramente temos a oportunidade de utilizar, experimentando o som em outros materiais e suportes. Trata-se, assim, de uma imersão no uso da fita magnética como suporte de gravação e experimentação sonora. Ainda, é uma peça de descobrimento de um novo modo de compor, focado sobretudo no gesto.

Criada durante o curso de *Composição Acusmática sobre Suporte Analógico*, ministrado por Annette Vande-Gorne em Ohain-Bélgica em 2014, essa obra é resultado de uma experimentação proposta em curso: buscar e associar sons por seu tipo de gesto (fricção, ataque-ressonância, entre outros), mais do que por fontes sonoras ou tipo de material. O foco está no *Mode de Jeu* (modo de tocar) e nas características de cada toque ou forma de produção sonora do objeto (sempre mediado pelo "tocador").

A gravação também tem sua importância na criação eletroacústica; ela é determinante para gerar e alterar sons. Ao contrário do que se pensa, a gravação pode ser ativa e criativa, não somente técnica. Com deslocamentos no espaço e experimentando diferentes posicionamentos dos microfones, por exemplo, é possível gerar uma variedade grande de materiais sonoros a partir de uma única fonte sonora.

Alguns procedimentos de edição e decupagem também foram estudados e aplicados a essa tecnologia analógica da composição com fita magnética.

A composição da obra, ao invés de se inspirar em ideias ou referências externas a ela – como muitas vezes acontece quando trabalhamos a partir de algo que existe ou que nos move, como um livro, um conceito ou algo do tipo –, foi criada sem nenhuma referência que não a experimentação e a exploração dos equipamentos. É uma obra voltada para os sons dela própria, não *a priori*, mas *a posteriori* da gravação e dos procedimentos. Assim, a obra exibe alguns resultados que agradaram aos ouvidos durante o processo composicional, alguns ruídos, texturas e movimentos encontrados.

Registro

soundcloud.com/juliateles/aoutmagnetique

Ficha técnica
Août/Magnétique foi realizada no Estúdio do *Musiques et Recherches*, Ohain, Bélgica, de 8 a 14 de agosto de 2014

Documentação

• Artigo escrito para a revista *linda* sobre como compor com fita magnética
linda.nmelindo.com/2014/09/compondo-em-fita-magnetica

• Alguns sons brutos usados em *Août/Magnétique*
dropbox.com/s/09r3gj4twnlte8i/Sons%20Brutos%20Aout%20Magnetique.mp3?dl=0
1) bola de ping-pong em uma panela ressonante
2) acordeon sendo manipulado (somente ruídos do couro)
3) bexiga sendo friccionada
4) pequenos objetos de vidro

• Alguns sons usados em *Août/Magnétique* após procedimentos de modificação de velocidade de leitura, filtros de equalização, edições etc.:
dropbox.com/s/f2238oe5oldyhss/Sons%20Processados%20Aout%20Magnetique.mp3?dl=0

• Vídeo gravado no estúdio do *Musiques et Recherches* mostrando a realização de alguns procedimentos usados em *Août/Magnétique*, como variação na velocidade de leitura da fita magnética e inversão manual dos sons:
dropbox.com/s/n1oewnkf5toh7np/2014-08-14%20Musiques%20eu%20Recherches.mov?dl=0

• Fotos no estúdio do *Musiques et Recherches*
Créditos: Simon Petit

Julia Teles na *Estação Analógica 1* do estúdio do *Musiques et Recherches*. Ao fundo, gravadores de fita. À esquerda, aparelhos para pilotar os gravadores de fita à distância; Rolos e bobinas de fita magnética e mesa de som analógica.

Estação Analógica 2 do estúdio do *Musiques et Recherches*, montada para o curso. Da esquerda para direita: gravadores e tocadores de fita magnética, periféricos (equalizador gráfico da década de 50, reverbs e delays digitais), mesa de som analógica, gravador de fita. No chão, uma lixeira para descarte das fitas cortadas; elas, coladas, dão origem à novos rolos.

Cidade (ou cinco cenários para uma lembrança)

2014

Thais Montanari

Universidade de Montréal

Sou Bacharel em composição pela Universidade Federal de Minas Gerais no Brasil. Atualmente, moro em Montreal, Canadá, onde eu faço mestrado em composição mista na Universidade de Montreal, sob a orientação da Professora Ana Sokolovic. Minha pesquisa é dedicada à música visual e gestual. Ao longo de minha carreira tive a oportunidade de mostrar meu trabalho em diversos concertos, residências e festivais no Brasil, Cuba, Argentina, Portugal, Itália, Inglaterra, Irlanda, Canadá e Estados Unidos. Em todos esses lugares pude conhecer novas formas de pensar e fazer arte. Tais experiências afetaram diretamente meu processo criativo e me permitiram expandir meus horizontes como compositora. Meus interesses atuais são, sobretudo, a relação entre som e imagem e a interação entre música e outras artes. Há quatro anos sou membro do grupo de música contemporânea *Derivasons* de Belo Horizonte e agora sou compositora em residência da Escola de Dança Contemporânea de Montreal. Paralelo a esses projetos artísticos, estou sempre comprometida com os eventos que têm como alvo a produção e a difusão da arte contemporânea. (Foto/Crédito: Renato Araújo).

Website: thaismontanari.com

Email: thaismontanari@gmail.com

A peça foi composta a partir de uma proposta de colaboração do violonista costa-riquenho Marco Teruel que, após anos morando em Belo Horizonte, estava fora do Brasil. Eu, que estava de despedida da cidade e andava interessada em compor peças que utilizassem sons urbanos, propus que a gente elaborasse um projeto que tivesse BH como cenário.

O Marco escolheu alguns lugares com os quais ele tinha um determinado afeto e eu os visitei para captar a ambiência sonora. Mais tarde retornei a esses lugares com outra amiga, Maria Raquel, para fazer o registro das imagens que iriam compor o vídeo da peça. Entre as escolhas do Marco e minhas visitas, optei por utilizar cinco cenários:

1. *Serra do Curral*, que na minha opinião é uma metáfora daquilo que molda essa personalidade belo-horizontina recatada, de quem gosta das coisas "em família", com o "pessoal de casa". Aqui, a montanha seria o símbolo dessa proteção, a parede da casa, o aconchego do lar. Para compor essa imagem eu escolhi um som que pudesse traduzir essa introspecção: o vento.

2. *Mercado Central*, que tem uma identidade bem brasileira (embora seja difícil falar em identidade no caso de país tão grande). Aqui, eu quis transmitir o caos de pessoas, produtos, músicas, animais, enfim, vários mundos que se misturam e coabitam dentro de um mesmo lugar. Um emaranhado de estímulos sensoriais que forma uma textura final inconfundível: um mercado brasileiro é um mercado brasileiro e possui características claras aos nossos ouvidos.

3. *Praça da Liberdade*, que apesar de ser movimentada e estar no meio da cidade, tem ar de tranqüilidade para quem está dentro dela. O que mais me marcou nessa ambiência foi o som das fontes, e a capacidade que esse som tem de nos afastar do transtorno externo.

4. *Praça da Estação*, que é também um lugar dotado de características fortíssimas. O barulho do trânsito e a forma de interação das pessoas nesse espaço parece caótica, mas se observarmos bem podemos perceber uma ordem de alguma forma estabelecida e seguida por quem passa ali.

5. *Praça do Papa*, que fica próxima à montanha (fechando assim um ciclo) e nos oferece uma vista ampla de BH. Aqui é como se víssemos um quadro do qual os outros lugares são apenas detalhes.

Após uma triagem do material sonoro e visual, comecei o processo de composição e procurei gestos no violão que pudessem colaborar e se relacionar de diferentes formas com cada cenário. Minha idéia era fazer com que o violão representasse alguém que possui uma personalidade rica por si só, mas que de alguma maneira se transforma quando introduzida nesses universos.

A peça foi estreada em Belo Horizonte, no Teatro Espanca!, em 2015 durante o concerto *A composição é um gesto* dos grupos *Derivasons* e *Nuevas Emissiones Sonoras*. Para fazer uma alusão a uma pessoa caminhando pela cidade, eu pedi ao Marco que ele se deslocasse pelo palco de modo que em cada "cena" ele estivesse em um ponto diferente do espaço.

Registro

youtu.be/xgd9Ll603Ko

Ficha técnica
Thais Montanari - composição, eletrônica e vídeo
Marco Teruel - violão
Maria Raquel Dias Sales - captação de imagens para o vídeo
Fabrício Galvani - gravação e mixagem da performance ao vivo

Registro elaborado a partir da performance ao vivo realizada durante o concerto *A composição é um gesto*, Grupo Derivasons e Nuevas Emissiones Sonoras, Teatro Espanca!, Belo Horizonte, Brasil, 2015

Documentação

• Imagens dos 5 lugares que participam de *Cidade (ou cinco cenários para uma lembrança)*
Imagens capturadas a partir do vídeo

• Mapa de Belo Horizonte com indicações (estrelas amarelas) dos 5 lugares que participam de *Cidade (ou cinco cenários para uma lembrança)*
Elaborado via Googlemaps

• Partitura completa (em processo de revisão) de *Cidade (ou cinco cenários para uma lembrança)*
Edição: Thais Montanari
Versão: setembro de 2014

Serra do Curral

Mercado Central

Praça da Liberdade

Praça da Estação

Vista de BH
(da Praça do Papa)

Mapa de Belo Horizonte com indicações (estrelas amarelas) dos 5 lugares que participam de *Cidade (ou cinco cenários para uma lembrança)*

Thais Montanari

cidade

(ou cinco cenários para uma lembrança)

To Marco Teruel

For guitar, video and electronics

Scenario I
Introspection

Scenario II
Excitement

Scenario III
Delicacy

Scenario IV
Turmoil
20"
Ele. and vid.
Guit.
m.s.p.
m.s.t.
10"
16"
h
T
13"
11"
accel.
a.l.
(f+ always)
ord.
s.t.
n.
17"

Scenario V
Melancholy

Cerberus

2013

Cristina Dignart

Universidade Federal de Mato Grosso

Cristina Dignart é natural de Cuiabá, onde formou-se em Música pela Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. Durante a graduação teve aulas de composição com o compositor Dr. Roberto Victorio. É Mestre em música (Composição e Novas Tecnologias) pela Universidade Federal de Goiás sob a orientação do Dr. Anselmo Guerra. Cursa o doutorado em composição na Universidade de Aveiro, em Portugal, sob a orientação do compositor Dr. João Pedro de Oliveira. Teve peças em Bienais de Música Brasileira Contemporânea e participou de concertos em Cuiabá, Rio de Janeiro, Goiânia, Aveiro e Mônaco. Em festival, participou de masterclasses e workshops de composição com François Bayle, Åke Parmerud, Luis Naon, Germán Toro-Perez, entre outros. Teve a obra *Fronteiras* selecionada para o *SoundWalk*, no Festival Música Viva em Lisboa, Portugal, em 2010. Recebeu um prêmio na XIX Bienal de Música Brasileira Contemporânea (Rio de Janeiro, Brasil, 2011) pela obra *Locus*. Foi ainda premiada no Festival Música Viva 2014, em Lisboa, com a peça *Cerberus*. Atualmente leciona como professora efetiva no Departamento de Artes da UFMT. (Foto/Crédito: Ticiano Rocha)

Website: soundcloud.com/cristina-dignart

Email: cris_dignart@yahoo.com.br

Esta obra faz parte de um conjunto de obras acusmáticas que explora o espaço como um meio de expressão em composições eletroacústicas. Tal estudo vem de meu interesse nas possibilidades de dramaticidade e materialização dos materiais sonoros que uma espacialização em música eletroacústica pode proporcionar. A exploração de aspectos espaciais dos eventos sonoros proporciona uma escuta imaginativa que abre possibilidades para a formulação de diferentes interpretações na fruição de tais obras. Este conjunto de obras busca a exploração de diferentes aspectos espaciais como referência de estruturação musical.

A obra *Cerberus* é um estudo dos parâmetros de trajetória e localização, que são atributos do espaço. Ela é planejada para oito canais por este ser um sistema de projeção que é freqüentemente utilizado em concertos e que proporciona uma maior acuidade na realização de trajetórias e planos focais. A idéia inicial era a de basear a estruturação da obra em bifurcações de trajetórias como um meio de gerar espacialidades. Inclusive, seu título, *Cerberus*, faz referência a estas bifurcações através da imagem representativa do cão mitológico que possui múltiplas cabeças ligada ao mesmo corpo. Ou seja, existe um tronco comum que se divide em trajetórias independentes.

A obra explora algumas "famílias" morfológicas que proporcionam espacialidades diferentes. As famílias morfológicas, por falta de terminologias melhores, foram classificadas como: *tremolos* (diferentes timbres em tremolos), *spinnings* (baseados em moedas girando – semelhante aos tremolos), e *nuvens frequenciais* (baseadas no som resultante do sustain de um golpe em um prato suspenso – morfologia contrastante com os outros dois). O uso de timbres concretos, abstraídos e abstratos (em referência à terminologia de Emmerson) tem a finalidade de induzir a idéia do espaço na escuta. Estas diferentes famílias morfológicas inicialmente interagem em um contraponto de trajetórias. E, gradualmente, as morfologias se bifurcam em trajetórias diferentes. Desta maneira, no seguimento da obra, ocorrem novas bifurcações em diversos momentos. Também de forma gradual ao longo da obra, algumas famílias morfológicas desaparecem, e ocorre uma fusão de trajetórias entre as famílias de morfologias restantes. Gradualmente uma das famílias morfológicas desaparece e por fim resta uma única família morfológica em uma única trajetória.

Como ponto de partida, a obra foi planejada para ter seções muito bem definidas, em uma forma musical não tradicional. Porém algumas adaptações foram feitas em relação ao planejamento devido a questões relacionadas à escuta e a escolha de inserir mais polifonia ao discurso. Como parte do processo composicional, um planejamento gráfico foi feito com a finalidade de delimitar os aspectos específicos que seriam explorados em tal obra. Tal planejamento serviu como um principal guia da organização escritural da peça.

Registro

soundcloud.com/cristina-dignart/cerberus

Ficha técnica:
Formato original: 8 canais
Formato deste registro: versão binaural (escutar com fones de ouvido)

Cerberus foi realizada no Centro de Investigação em Música Eletrónica – CIME, Aveiro, Portugal, 2013

Documentação

• Planejamento gráfico inicial de *Cerberus*
Esboço feito à mão

Planejamento gráfico inicial de *Cerberus*. A estruturação foi baseada nas idéias de bifurcação e fusão de trajetórias. O planejamento foi adaptado na construção da obra.

Fedra

2014

Lílian Campesato

NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia - ECA/USP)

Lílian Campesato é musicista e pesquisadora com ênfase na experimentação de meios híbridos e não usuais de criação sonora, especialmente performances. Seus trabalhos exploram o uso da voz e gesto combinados a recursos eletrônicos e audiovisuais. Trabalha como curadora de mostras de música experimental e arte sonora desde 2011, tais como: *Conexões Sonoras 2: mostra de arte multimídia* (MIS – SP, 2011), *¿Música? 9: Partituras Verbais* (Ibrasotope – SP, 2014), *FIME* (Festival Internacional de Música Experimental – SP, 2015). Tem se apresentado regularmente como artista sonora e performer em eventos no Brasil e exterior como: *FILE Hipersônica* (SP, 2007 e RJ, 2008), SBCM (SP, 2007), *Re:New Digital Arts Forum* (Copenhagen, Dinamarca, 2008), *5th Sound and Music Computing Conference* (Porto, Portugal, 2009), *EIMAS* (Juiz de Fora, 2010), *10 Festival Internacional de la Imagen* (Manizales, Colômbia, 2011), *Sonorities: Festival of Contemporary Music* (Belfast, Irlanda do Norte, 2012), *Escuchar: ciclo de arte sonoro y musica experimental* (Buenos Aires, Argentina, 2012), *Festival Klem-Kuraia* (Bilbao, Espanha, 2012). Realizou doutorado na Universidade de São Paulo com a tese *"Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música"*, que trata de diferentes concepções sonoras na música e nas artes a partir das relações de incorporação e rejeição do ruído. Atualmente realiza pós-doutorado junto ao NuSom – Núcleo de Pesquisas em Sonologia da USP com uma pesquisa que investiga os discursos acerca dos contornos e limites da música. Foi uma das criadoras do *Sonora*, um grupo dedicado à discussão da participação das mulheres na música. (Foto/Crédito: Art Dekline)

Website: liliancampesato.tumblr.com

Email: lilicampesato@gmail.com

Fedra nasceu como um expurgo. Sinceramente, o trabalho vocal saiu com uma naturalidade que me espantou e ainda me espanta sempre que escuto a gravação. Talvez seja porque aquela voz não se separe da dimensão pessoal da minha voz, eu Lílian, e traga para mim os constrangimentos que uma exposição da intimidade pode trazer. Não sei se as pessoas que a escutam têm as mesmas impressões que eu, mas o universo íntimo revela uma familiaridade um tanto ruidosa, incômoda. *Fedra* é sobre esse incômodo. Eu já estava me aproximando dessa instância da voz em trabalhos anteriores, como em *Movimento* (2011), em parceria com o Fernando Iazzetta. Mas lá a improvisação tinha um anseio musical, no sentido de transparecer um desenvolvimento formal. Em *Fedra*, a improvisação se constrói como o reflexo de um impulso quase libidinal. A performance tem seu fluxo próprio. Para o público, as sonoridades de *Fedra* talvez funcionem como uma experiência de familiaridade, em que os sons escutados remetem à sua própria intimidade.

A realização de *Fedra* veio a convite do Jhones Silva, para a coletânea *Dissonance from Woman*, uma série de discos de música ruidosa e "desconfortável" (J.S.). A versão para a coletânea foi gravada em uma única sessão. Com o microfone aberto, a voz foi saindo sem planejamento, estrutura ou escolha prévia de sonoridades. Como uma experimentação, foi a respiração que conduziu as vocalizações, emissões e gestos vocais colecionados não apenas durante trabalhos anteriores, mas no decorrer da minha vida. São os sons fisiológicos, guturais, balbucios, sibilâncias, grunhidos, gemidos, sons que fazem parte de um dicionário particular. Esse dicionário é singular para cada pessoa e compreende os sons da voz que respondem a uma dor, uma angústia, um orgasmo. Voz, e não canto; eu, e não outro.

Os takes foram editados no mesmo dia da gravação e os trechos selecionados foram montados respeitando o fluxo da performance, quase sem cortes. Afora uma sutil reverberação aplicada em alguns trechos, em todo o trabalho há apenas um único som que de fato foi processado. Depois de finalizado o trabalho para a coletânea, quis fazer *Fedra* em performance. Ao invés de tentar reproduzir a versão em estúdio, o que seria impossível, resolvi criar um diálogo com os sons gravados, ora reforçando algumas sonoridades, ora criando diferenças.

Fedra é um solo vocal que recria por meio de sons fisiológicos, sons da respiração, sons guturais, um espaço íntimo que é compartilhado com os ouvintes como algo familiar e bastante ruidoso. Neste caso, o ruído não reside apenas nas qualidades acústicas da voz, mas naquilo a que ela remete.

O título do trabalho me ocorreu de modo muito natural, depois de produzir a primeira versão de *Fedra*. Foi inspirado numa ilustração da artista alemã Phaedra Richter, que retrata uma fisionomia feminina com a boca entreaberta e os olhos levemente fechados. Grito ou sussurro, o que mais me chama atenção na pintura é a maneira como ela se entrega, expondo a sua intimidade. A referência à agonia da figura mitológica de Fedra veio depois, mas a correspondência entre o quadro, a peça e o mito era para mim evidente.

Registro

soundcloud.com/l-lian-campesato/fedra

Ficha técnica
Lílian Campesato - performance
Gravação: Fernando Iazzetta
Edição: Lílian Campesato e Fernando Iazzetta
Masterização e efeitos: Fernando Iazzetta

Registro realizado no estúdio do Lami/USP, São Paulo, Brasil, 2014

Documentação

• Estreia da Versão-Performance de *Fedra*
youtu.be/6-r4QydI4_Y
XII ENCUn, Praça Vitor Civita, São Paulo, Brasil, 2014

• Outra apresentação da Versão-Performance de *Fedra*
youtu.be/6G5NTw83i8w
FIME (Festival Internacional de Música Experimental), Sesc Consolação, São Paulo, Brasil, 2015
Apoio técnico, iluminação e engenharia de som: Fernando Iazzetta
Captação do áudio do registro: Rui Chaves

• Fotos da Versão-Performance de *Fedra*
FIME (Festival Internacional de Música Experimental), Sesc Consolação, São Paulo, Brasil, 2015
Créditos: Pedro Paulo Kohler

• Reprodução de *Fedralita*, de Phaedra Richter
Ilustração que inspirou o título da performance

Fedralita, de Phaedra Richter

Quarto Duplo (Chambre Double)

2015

Michelle Agnes Magalhães

A composição na minha trajetória representa uma síntese de experiências diversas. Foi juntando extremidades opostas, a teoria musical e a pesquisa de um lado, a improvisação como pianista do outro, que a vontade de reunir reflexão e prática encontrou na composição a sua forma de expressão. Minha formação se deu inicialmente em um curso de inverno no Festival de Londrina com Hans J. Koellreutter em 1994. Em seguida, tive uma longa passagem pela universidade (bacharelado em composição na Unicamp, mestrado na mesma universidade). A pesquisa de doutorado sobre Luigi Nono (USP) me ajudou a entrar em contato com a forma de abordagem intuitiva e baseada no som do compositor italiano, que também seria tão importante no meu trabalho. Sobre meus professores, numerosos diálogos me foram necessários - toda uma constelação de eventos para uma única págica de música bem-sucedida. Entre esses encontros, que tiveram um papel pedagógico fundamental - muito embora alguns deles tenham sido breves em forma de workshop ou conversa, estão as aulas de J. A. Mannis, Almeida Prado, Livio Tragtenberg, Fernando Iazzetta, Silvio Ferraz, Salvatore Sciarrino, Chaya Czernowin, Pierluigi Billone, Franck Bedrossian, Tristan Murail, Stefano Gervasoni, Michael Jarrell e Philippe Manoury. Minha experiência com o grupo de improvisação *Abaetetuba*, e em duo com Celio Barros e Florentin Ginot, constituiu meu grande laboratório prático, desenvolvendo escuta e resposta em forma de sons, que considero como uma importante etapa de gestação do meu projeto artístico.

Website: michelleagnes.net

Email: michelleagness@gmail.com

O quarto duplo. Aquele pequeno lugar em que se dá o processo de criação, em que por alguns momentos escapamos das contradições, para simplesmente imaginar, longe da voz da consciência, e dos pontapés inconvenientes da realidade. Esse mesmo quarto, que definitivamente existe graças à pluma de Baudelaire, na forma de poema em prosa, era o lugar que eu imaginava enquanto escrevia a peça para contrabaixo expandido, para o contrabaixista Florentin Ginot. ["Ó beatitude! Isso que nós chamamos geralmente de vida, mesmo em sua expansão mais feliz, nada tem de comum com essa vida suprema que, agora, eu reconheço minuto a minuto segundo a segundo. Não! Não há mais minutos, não há mais segundos! O tempo desapareceu; é a Eternidade que reina, uma eternidade de delícias".] Por instrumento expandido, entendo aqui uma intervenção eletrônica que consiste no processamento do som por computador, e sua difusão, por meio de um dispositivo de amplificação no interior da caixa de ressonância do instrumento. Esse dispositivo, oculto no corpo do contrabaixo, era também para mim uma metáfora dessa estância secreta, onde habitava o desejo de criação, muito distante das exigências da realidade. ["Mas uma pancada, terrível, fortíssima ressoou na porta e, como nos sonhos infernais, pareceu-me que eu recebia um golpe de enxada no estômago".]

O arco do contrabaixo é interpretado na peça também como um portador de duplicidade. Crina e madeira são usados para produzir o som, de maneira que toda a estrutura formal da peça se relaciona ao material com o qual a corda é friccionada. Os sons parasitas gerados pela fricção da corda com a madeira, e que envolvem as fundamentais produzidas, são extremamente importantes. Frágeis, quase irreais e inexistentes, são eles os motivos principais da primeira parte da peça. Na segunda seção a duplicidade arco-crina, encontra um equivalente na relação entre as cordas tocadas em pizzicato e as cordas percutidas. ["Oh! Sim, o tempo reapareceu, o Tempo reina soberano agora; e com o horroroso velho voltou todo o demoníaco cortejo de Lembranças, de Arrependimentos, de Espasmos, de Medos, de Angústias, de Pesadelos, de Cóleras e de Neuroses."]

Apesar de todas essas analogias "Quarto Duplo" não tem a pretensão de ser uma peça ilustrativa do poema, cuja forma consiste em duas partes simétricas e opostas que não são descritas linearmente na música. Era algo mais indireto e sutil que me cativava na leitura de Baudelaire: a facilidade com o qual o poeta reconhecia os prazeres e as agruras do ato criativo, que eu apenas tateava, de olhos vendados, durante processo de composição. A obra foi escrita em estreita colaboração com seu dedicatário, Florentin Ginot, e teve uma primeira versão para contrabaixo e piano (estreada no ano passado pelo nosso duo), que serviu como base para a versão final para contrabaixo expandido.

Registro

youtu.be/UKlh1TMS4E8

Ficha técnica
Florentin Ginot - contrabaixo
Michelle Agnes - eletrônica em tempo real
Técnicos de som: Mathilde Genas, Lucas Remond, Jean-Marc Lyzwa
Mixagem: Jean-Marc Lyzwa e Lucas Remond
Estúdio do Conservatoire National Supérier de Musique et de Danse de Paris, França.

Gravação realizada para o CD *Conversation Pieces*, coleção "Jeunes Solistes", Fundação Meyer, 2015[1]

Documentação

• Poema *Quarto duplo*, de Charles Baudelaire (+ original em francês)
Pequenos poemas em prosa, 1869

• Fotos de Michelle Agnes & Florentin Ginot
Performance de *Quarto Duplo,* em sua primeira versão para contrabaixo e piano
Spazio Tadini, Milão, Itália, janeiro de 2014
Créditos: Reisa Boksi

• Partitura completa de *Quarto duplo,* em sua versão para para contrabaixo expandido
Edição: Michelle Agnes
Versão: outubro de 2015

[1] O mesmo CD completo de Florentin Ginot está disponível no site da coleção Jeunes Solistes: http://www.conservatoiredeparis.fr/voir-et-entendre/dvd-et-cd/jeunes-solistes/

Quarto Duplo

Um quarto que parece um devaneio, um quarto verdadeiramente espiritual onde a atmosfera estagnante é ligeiramente tingida de rosa e azul.

A alma toma um banho de preguiça, aromatizada pelos pesares e o desejo. É algo de crepuscular, de azulado e de rosado; um sonho de volúpia durante um eclipse.

Os móveis têm as formas alongadas, prostradas, lânguidas. Os móveis têm o ar de que sonham; diríamos dotados de uma vida sonambúlica como um vegetal ou um mineral. Os tecidos falam uma língua muda como as flores, como os céus, como os sóis poentes.

Nas paredes nenhuma abominação artística. Relativamente ao puro sonho, à impressão não analisada, a arte definida, a arte positiva é uma blasfêmia. Aqui tudo tem suficiente clareza e a deliciosa obscuridade da harmonia.

Um aroma infinitesimal da mais original escolha, ao qual se mistura uma levíssima umidade, flutua nessa atmosfera, onde o espírito sonolento é embalado por uma sensação de estufas aquecidas.

A musselina chora abundantemente diante das janelas e diante do leito; ela se derrama em cascatas de neve. Sobre esse leito está deitado o Ídolo, a soberana dos sonhos. Mas como ela está aqui? Quem a trouxe? Que poder mágico instalou-se nesse trono de devaneios e volúpia? Que importa! Ei-la! Eu a reconheço.

São esses olhos cuja flama atravessa o crepúsculo; esses sutis e terríveis olhares que eu reconheço em sua assustadora malícia! Eles atraem, eles subjugam, eles devoram o olhar do imprudente que os contempla. Já estudei muitas vezes essas estrelas negras que comandam a curiosidade e a admiração.

Por qual demônio benevolente devo eu ter sido envolvido assim de mistério, de silêncio, de paz e de perfumes? Ó beatitude! Isso que nós chamamos geralmente de vida, mesmo em sua expansão mais feliz, nada tem de comum com essa vida suprema que, agora, eu conheço e saboreio minuto a minuto, segundo a segundo.

Não! Não há mais minutos, não há mais segundos! O tempo desapareceu; é a Eternidade que reina, uma eternidade de delícias.

Mas uma pancada terrível, fortíssima, ressoou na porta e, como nos sonhos infernais, pareceu-me que recebia um golpe de uma enxada no estômago.

E depois um Espectro entrou. É um oficial de justiça que vem me torturar, em nome da lei; uma infame concubina que vem exibir sua miséria e juntar as trivialidades de sua vida às dores da minha; ou então um jovem secretário de diretor de jornal que vem reclamar a entrega de um manuscrito.

O quarto paradisíaco, o Ídolo, a soberana dos sonhos, a Sílfide, como dizia o grande René, toda aquela magia desapareceu com o golpe disparado pelo Espectro.

Horror! Eu me lembro! Eu me lembro! Sim! Este chiqueiro, este ambiente de eterno desgosto está bem dentro de mim. Vejam os móveis burros, empoeirados, capengas, a lareira sem chamas e sem brasas, suja de escarros, as tristes janelas onde a chuva traçou seus sulcos na poeira; os manuscritos rasurados ou incompletos; o almanaque onde o lápis marcou as datas sinistras!

E esse perfume de um outro mundo, com o qual eu me embriagava com uma sensibilidade aperfeiçoada, ei-lo substituído por fétido odor de tabaco misturado a um mofo nauseabundo. Respira-se aqui, agora, o ranço da desolação.

Nesse mundo estreito, mas tão repleto de desgostos, um único objeto conhecido me sorri: a garrafinha de láudano; uma velha e terrível amiga, como todas as outras. Oh! fecundas em carinho e traições.

Oh! Sim, o Tempo reapareceu, o Tempo reina soberano agora; e com o horroroso velho voltou todo o demoníaco cortejo de Lembranças, de Arrependimentos, de Espasmos, de Medos, de Angústias, de Pesadelos, de Cóleras e de Neuroses.

Eu vos asseguro que os segundos agora são fortemente e solenemente acentuados e cada um saltando do pêndulo diz:

"Eu sou a Vida, a insuportável, a implacável Vida."

Só há um Segundo na vida humana com a missão de anunciar uma boa nova, a boa nova que causa em cada um de nós um medo inexplicável.

Sim! O Tempo reina, ele retomou sua brutal ditadura. Ele me empurra, como se eu fosse um boi, com seu duplo aguilhão. "Eia Vamos, então, burrico! Sua então, escravo! vive, então, condenado!

La chamber double

Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle,* où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

L'âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. — C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre ; un rêve de volupté pendant une éclipse.

Les meubles ont des formes allongées, prostrées, alanguies. Les meubles ont l'air de rêver ; on les dirait doués d'une vie somnambulique, comme le végétal et le minéral. Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants.

Sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie.

Une senteur infinitésimale du choix le plus exquis, à laquelle se mêle une très-légère humidité, nage dans cette atmosphère, où l'esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre-chaude.

La mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit ; elle s'épanche en cascades neigeuses. Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves. Mais comment est-elle ici ? Qui l'a amenée ? quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté ? Qu'importe ? la voilà ! je la reconnais.

Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule ; ces subtiles et terribles *mirettes,* que je reconnais à leur effrayante malice ! Elles attirent, elles subjuguent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple. Je les ai souvent étudiées, ces étoiles noires qui commandent la curiosité et l'admiration.

À quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums ? Ô béatitude ! ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance et que je savoure minute par minute, seconde par seconde !

Non ! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes ! Le temps a disparu ; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices !

Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac.

Et puis un Spectre est entré. C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi ; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne ; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit.

La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la *Sylphide,* comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre.

Horreur ! je me souviens ! je me souviens ! Oui ! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien. Voici les meubles sots, poudreux, écornés ; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats ; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière ; les manuscrits, raturés ou incomplets ; l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres !

Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une sensibilité perfectionnée, hélas ! il est remplacé par une fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure. On respire ici maintenant le ranci de la désolation.

Dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourit : la fiole de laudanum ; une vieille et terrible amie ; comme toutes les amies, hélas ! féconde en caresses et en traîtrises.

Oh ! oui ! Le Temps a reparu ; Le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortége de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.

Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : — « Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie ! »

Il n'y a qu'une Seconde dans la vie humaine qui ait mission d'annoncer une bonne nouvelle, la *bonne nouvelle* qui cause à chacun une inexplicable peur.
Oui ! le Temps règne ; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un bœuf, avec son double aiguillon. — « Et hue donc ! bourrique ! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné ! »

Reisa Boksi
Reisa Boksi
Reisa Boksi

Notice

Tapping sur la touche. Entre les dynamiques ***mf*** e ***ff*** la corde doit taper sur la touche. Entre les dynamiques ***pp*** e ***mf*** la corde ne frappe pas la touche.

P1 Pédale de synchronisation pour la partie électronique.

La partie électronique est disponible en deux versions, patch contrôlé par le logiciel Max MSP, ou fichier audio.

Il est souhaitable d'amplifier la contrebasse, et de faire la diffusion de la partie électronique avec un système d'amplification très intégré à l'instrument, comme dans le cas des instruments augmentés.

Pour tout le matériel et plus de renseignement : michelleagness@gmail.com

durée : ca. 7 min.

pour Florentin Ginot

Chambre Double

pour contrebasse et électronique

B
più mosso
anotar cordas
slap
pizz.
laissez l'archet à côté
OMAX duo
solo électronique
C
fin du
solo
électronique,
résonance
tap. sillet
P4
rall.
(pizz.mand.)
♩ = 56
più mosso
reprendre
l'archet
(tap.)
legno tratto
arco
P off

crin
s.p.
P5
legno tratto
tap. avec deux doigts
(pizz. mand.)
slap
souffle
s.p.
s.t.
D
Lento
legno tratto
s.t.
s.p.
II legato
P6
pizz. mand.
crin
s.p.
sur le cordier
P7